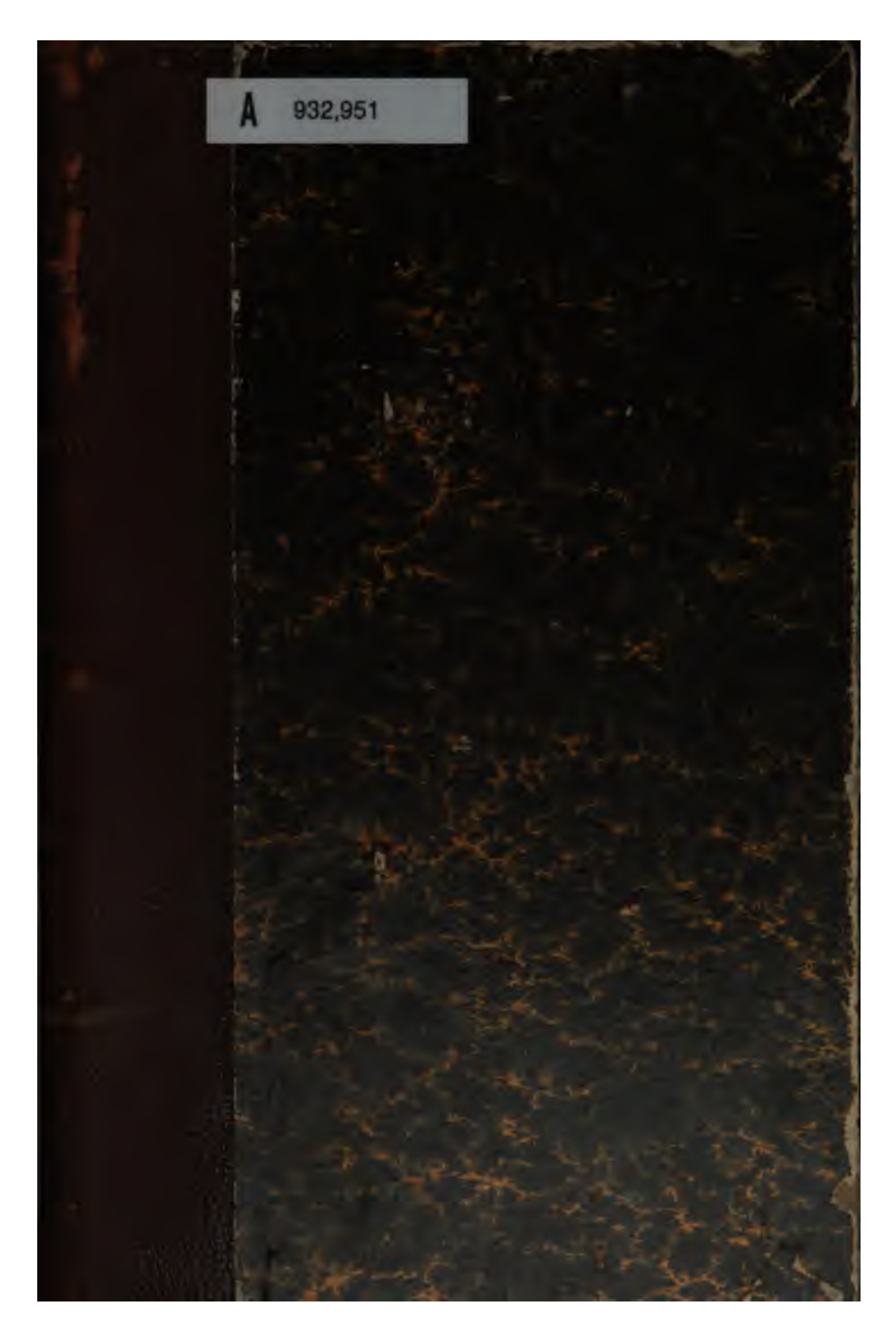

A 932,951


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR



PRÉCIS ILLUSTRÉ

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

L. JOLIET
Agrégé de l'Université

PRÉCIS ILLUSTRÉ
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE
DES ORIGINES AU XXe SIÈCLE

Avec une PRÉFACE
de M. G. MICHAUT, professeur à la Sorbonne.



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

1919

PRÉFACE

Le Précis de Littérature Française *de M. Joliet se présente, avec modestie, comme un ouvrage élémentaire. L'auteur, professeur au lycée de Bar-le-Duc, — il a corrigé les épreuves de son livre sous les obus, — s'est proposé de mettre au service, non seulement des élèves, mais aussi des personnes qui désireraient rafraîchir leurs souvenirs ou des étrangers qui voudraient s'initier à notre littérature, les résultats de son expérience. Il a fort heureusement réalisé son dessein. Son* Précis *est complet, sans l'être trop. M. Joliet a su éliminer, a su choisir, a su proportionner ; et ce n'est point là un mérite négligeable. Il a su aussi être clair : chacun de ses 72 chapitres, précédé d'un sommaire, divisé en alinéas lucides, suivi de notes chronologiques complémentaires, donne aux yeux mêmes et laisse à l'esprit l'impression d'une netteté parfaite. De brèves analyses, des citations bien choisies, des « exemples » offerts avec discernement, surtout pour les genres variés cultivés au moyen-âge, illustrent heureusement les pages historiques et les commentaires critiques, — sans parler de l'illustration proprement dite, qui est*

faite avec beaucoup de goût et qui charmera en même temps qu'elle instruit. La forme enfin est très simple, — un peu condensée parfois, et c'était sans doute inévitable, puisque la matière est si vaste et que le livre voulait être bref.

Il va de soi que l'auteur ne s'est point proposé de révolutionner l'histoire de la littérature française. Il a présenté les faits établis par l'érudition contemporaine, exposé et soutenu les opinions traditionnelles et les jugements consacrés. Son œuvre pourtant n'est pas impersonnelle : on sent que c'est bien son opinion propre qu'il apporte et que, là même où il répète les jugements des maîtres ses prédécesseurs, il donne et des idées auxquelles il est arrivé lui-même et des impressions qu'il a lui-même éprouvées. Il n'y a qu'à lire, par exemple, les quatre ou cinq pages dans lesquelles il a étudié la philosophie et l'art de Leconte de Lisle pour s'apercevoir qu'il n'est pas un simple écho. Et c'est par là que s'explique sans doute, ici ou là, tel défaut apparent de proportion. Ainsi la place faite à Daphné *dans l'œuvre de Vigny paraîtra sûrement excessive à ceux mêmes qui estiment le plus cet ouvrage inachevé, où le grand poète apparaît à la fois comme le devancier de Renan, de Flaubert et des symbolistes. Mais c'est que* Daphné, *œuvre tout récemment publiée, mérite par là même d'être spécialement signalée aux lecteurs ; c'est aussi qu'œuvre ébauchée, elle a paru à M. Joliet tenir plus de la confession que de l'œuvre d'art et*

éclairer jusqu'en ses profondeurs la conception religieuse de Vigny. Il s'y est donc attardé, sachant qu'il s'y attardait, pour en tirer une connaissance plus intime de ce poète philosophe.

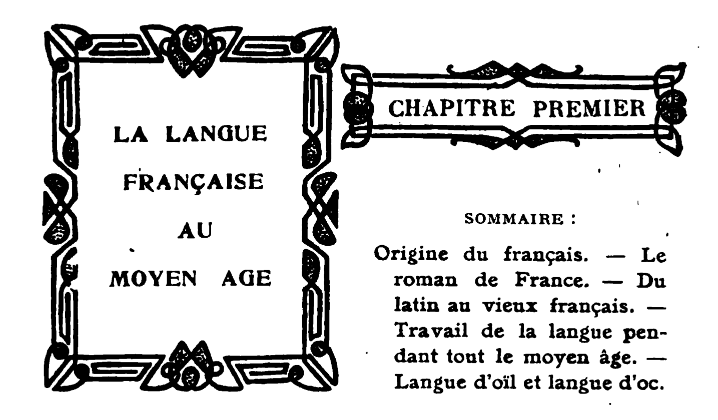
Un des mérites les plus originaux de ce Précis de Littérature *et l'un de ceux auxquels je suis le plus sensible, c'est l'effort qui y est fait pour rattacher l'évolution des lettres proprement dites au mouvement des idées et à l'histoire générale. C'est un lieu commun, à cette heure, et depuis Brunetière, de noter le caractère* social *de la littérature française. Mais jamais, que je sache, on n'avait tenté à ce point de le montrer dans le détail et pour chacune des périodes de son histoire. Tous ces chapitres généraux qui, — au début ou à la fin d'un siècle, — en caractérisent l'esprit, en indiquent les tendances, font voir la réaction littéraire des grands événements politiques ou sociaux, sont du plus vif intérêt, et offriront bien des « vues » à l'esprit des lecteurs.*

C'est une heureuse idée encore que d'avoir, dans un ouvrage de ce genre, présenté non pas une histoire (le moment n'en est pas venu et ce n'était pas le lieu), mais une esquisse du mouvement littéraire contemporain. Il est bon de montrer à tous, — car on l'oublie trop souvent, — que la littérature n'est pas une chose morte, qu'elle se fait sous nos yeux, qu'elle se relie au passé et qu'elle élabore les germes de l'avenir. Cet avenir,

quel sera-t-il ? Je sais gré à M. Joliet de n'avoir point cherché à nous le dire. Beaucoup d'écrivains aujourd'hui s'efforcent de percer les ténèbres du futur et ils prophétisent audacieusement ce que doit être, ce que sera la littérature d'après guerre. Qu'en savent-ils ? Assurément tout fait supposer que les événements prodigieux auxquels nous assistons ne seront point sans conséquences pour les lettres. Mais qui sait dans combien de temps ces conséquences se produiront, et qui sait en quel sens elles se développeront ? Cela dépend d'autres faits encore à venir ; cela dépend de l'apparition impossible à prévoir d'un grand écrivain, d'un chef d'école qui orientera ses disciples dans une direction inconnue, ou au contraire de l'absence d'un tel chef. En réalité, toutes ces prophéties ne sont que des vœux, ou des craintes, et chacun se forge un avenir selon ce qu'il espère ou qu'il redoute. Disons seulement avec M. Joliet : « Puissent nos écrivains contribuer à la grandeur de notre patrie ! » disons avec tous ceux qui ont le cœur français : « Puissent nos écrivains être dignes de nos soldats ! »

G. Michaut
Professeur à la Sorbonne.


LE
MOYEN AGE



LA LANGUE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

SOMMAIRE :

Origine du français. — Le roman de France. — Du latin au vieux français. — Travail de la langue pendant tout le moyen âge. — Langue d'oïl et langue d'oc.

Origine du français. — Les Gaulois soumis par les Romains, au Ier siècle avant notre ère, oublièrent leur propre langue, le celtique, en employant celle de leurs vainqueurs, le latin. Du celtique il n'est resté que de rares vestiges, noms géographiques (ex. *Rouen*, *Verdun*) et noms communs (50 environ ; ex. *alouette*, *bec*, *lieue*).

Lors des grandes invasions (Ve siècle), la langue des Gallo-Romains s'imposa aux Germains, qui l'adoptèrent à leur tour ; ils n'y ont introduit qu'un petit nombre de mots nouveaux (400 environ).

Le roman de France. — Les soldats et les commerçants venus d'Italie, qui apprirent aux Gaulois à parler latin, usaient d'un idiome plus simple que le latin littéraire. En Gaule, ce latin « populaire » se simplifia encore, se modifia dans la bouche des Gallo-Romains et des Germains fixés sur notre sol : il devint *une langue romane* (l'italien, l'espagnol sont aussi des langues romanes). La transformation fut naturellement très lente à s'effectuer. Le texte du serment que, à Stras-

bourg, en 842, Louis le Germanique et ses soldats prononcèrent pour être compris des soldats de Charles le Chauve, frère et allié de Louis, est le plus ancien spécimen du roman de notre pays.

Du latin au vieux français. — L'étude complète de la transformation du latin en vieux français est réservée à la « philologie » ; en voici seulement les principaux caractères.

Dans tout mot parlé, une syllabe est plus accentuée que les autres : elle reçoit l'accent tonique ; en français moderne c'est la dernière, en latin c'était l'avant-dernière ou la précédente. Un des faits les plus remarquables en philologie romane est la disparition de la voyelle qui précède et de celle qui suit l'accent tonique principal du mot latin : bon*i*tâte(m) > bonté ; mŏn*a*stério(m) > monstier.

Il se produisit aussi :

des transformations de voyelles : p*á*tre(m) > père ; rós*a* > ros*e* ;

des diphtongaisons : péde(m) > p*ie*d ; p*i*ra > p*oi*re ;

le développement de certains sons vocaliques : f*am*e(m) > *faim* ;

la chute ou la transformation de consonnes : *cab*allu(m) > *chev*al ; pa*tr*e(m) > père.

Le latin est une langue à déclinaisons, c'est-à-dire que, suivant le rôle joué dans la proposition par le nom, l'adjectif et le pronom, leur finale change : mur*us* (le mur) est sujet ; mur*um*, complément direct ; mur*i*, mur*o* ont leur valeur fonctionnelle propre ; il en est de même au pluriel pour mur*i*, mur*os*, mur*orum*, mur*is*. De plus, la déclinaison n'est pas uniforme, elle offre des types variés (cf. l'allemand, le russe). Suivant une

mo dage frammordes so fram so mir got ge
uuizci indi mahd furgibit so haldih tesan
minan bruodher soso man mit rehtu
sinan bruher scal in thiu thaz er mig so sama
duo. indi mit ludheren in nohheiniu thing ne
gegango. the minan uuillon imo
ce scadhen uuerdhen.
Sacrament aut̄ qd̄ utrorumq; populus
quisq; propria lingua testatus est.
Romana lingua sic se habet. Si Lodhu
uigs sagrament. que son fradre Karlo
iurat conseruat. Et Karlus meos sendra
de suo part n̄ lo stanit. si io returnar non
l'int pois. ne io ne neuls cui eo returnar
int pois. in nulla aiudha contra lodhu
uuig nun li iu er. Teudisca aut̄ lingua.

Le plus ancien document de la langue française.
Le Serment de Strasbourg (fragment dans lequel la partie supérieure est en germanique et l'inférieure en roman).
(Bibliothèque nationale à Paris.)

loi générale de simplification des langues parlées, le roman a réduit les déclinaisons à moins de types et de formes (cas).

Deux cas seulement furent conservés : pour le *sujet*, pour le *régime*.

cas sujet :	singulier	*li murs*	pluriel	*li mur*
cas régime :	—	*lo mur*	—	*los murs.*

Le travail de simplification continuant, le cas régime a prédominé et seul est resté : de là vient qu'en français l'*s* est la marque distinctive du pluriel.

Les conjugaisons subirent de leur côté des transformations et simplifications.

Travail de la langue pendant tout le moyen âge. — La morphologie et la syntaxe du français ont été en travail pendant tout le moyen âge :

a) *morphologie :* c'est au XIVe siècle seulement que s'achève la simplification de la déclinaison nominale réduite à la distinction des nombres ;

au XIVe et au XVe siècle, *e* devient finale de verbes à la 1re personne du présent de l'indicatif ;

b) *syntaxe :* au XIIIe siècle se répand l'usage de l'article défini ;

au XVe siècle encore, le pronom sujet manque souvent ; l'usage des prépositions, des négations subit des fluctuations nombreuses.

Il en est de même pour l'ordre des mots : en latin, comme la désinence des mots variables renseignait sur leur fonction, leur place dans la proposition n'était pas fixée ; dans le vieux français, tant que la déclinaison a vécu, la désinence distinguait le sujet du régime ; mais, la déclinaison disparue, la place du mot a toute son importance pour le sens. L'ordre moderne



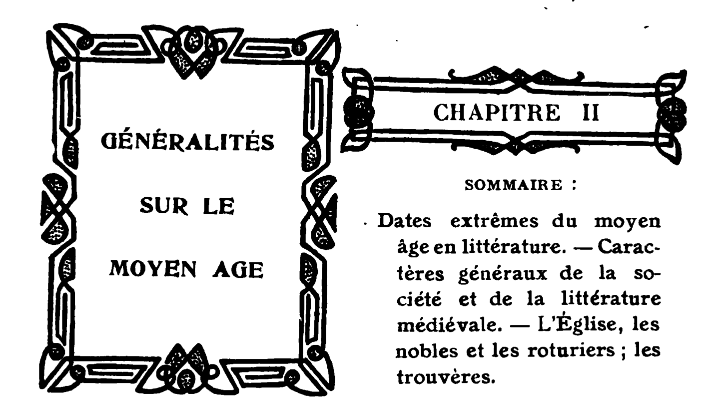
des mots dans la proposition ne s'établit que peu à peu.

Langue d'oïl et langue d'oc. — Il ne faudrait d'ailleurs pas s'imaginer que la transformation du latin sur le sol de l'ancienne Gaule ait abouti à une langue uniforme. Chaque région a son parler, et plus grande est la distance, en allant du nord au midi, plus accentuées sont les différences entre les *dialectes*. L'ensemble des dialectes du Nord, à savoir de Picardie, de Normandie, de Poitou, d'Ile-de-France, de Champagne et de Bourgogne, est désigné sous le nom de langue d'*oïl* (= *oui* dans ces dialectes); l'un d'eux, celui d'Ile-de-France, le *français*, était appelé à devenir notre langue nationale. Les provinces méridionales sont de langue d'*oc* (= *oui* dans les dialectes de ces provinces).

La littérature de langue d'oïl seule rentre dans le cadre de notre étude.



Lutrin de bibliothèque.
(XII[e] siècle)



SOMMAIRE :

Dates extrêmes du moyen âge en littérature. — Caractères généraux de la société et de la littérature médiévale. — L'Église, les nobles et les roturiers ; les trouvères.

Étendue du moyen âge. — Par *moyen âge*, nous entendons en littérature l'ensemble des cinq siècles qui s'étendent du XIe au XVe inclusivement. (Le moyen âge littéraire ne coïncide donc pas exactement avec le moyen âge historique, puisque ce dernier commence au Ve siècle et s'arrête à l'année 1453).

Dans cette longue suite d'années, il est commode et légitime de reconnaître trois grandes périodes :

1) *du* XIe *siècle à la guerre de Cent ans*, période riche en œuvres variées et des plus intéressantes ;

2) *la guerre de Cent ans*, période troublée et calamiteuse, où l'on constate dans la littérature un appauvrissement réel, mais non un arrêt total de la production ;

3) *la seconde moitié du* XVe *siècle*, alors que la France connaît dans la paix une sorte de renaissance générale.

Caractères généraux de la société et de la littérature. — La littérature est naturellement déterminée en ses aspects essentiels par les caractères de la société pour

qui elle est faite : tel public, telles œuvres. Nous essayerons donc de nous représenter au moment voulu l'état d'esprit des gens auxquels s'adressèrent chansons de geste, romans, drames, etc., que nous étudierons successivement. Mais, si l'on ne saurait donner pour tout le moyen âge un tableau d'ensemble d'une société qui évolua au cours des siècles, rappelons-nous quel était, à l'époque où remontent nos premiers monuments littéraires, l'état de cette société.

Au XIe siècle, est en somme terminé le long travail d'organisation qui a suivi la dissolution de l'empire de Charlemagne. Les grandes institutions ont assis leurs bases, les mœurs sont adoptées, les coutumes établies.

C'est l'Église qui domine. Elle est puissante au spirituel et au temporel. Sa foi inspire tous les hommes, ses pratiques sont suivies de tous, ses fêtes marquent pour tous les époques de l'année et les étapes de la vie. Les gens qui savent quelque chose sont les gens d'Église, les *clercs*. Tous les autres ou sont des ignorants ou détiennent des clercs leur savoir. Les abbayes sont peuplées et riches ; la cathédrale est le centre de la ville ou de la région : on y afflue pour les fêtes, l'exposition des reliques, les pèlerinages.

Le monde laïque se divise en deux classes : les *nobles*, les *non-nobles*.

Les nobles vivent dans leurs châteaux qui, précisément du XIe au XIIIe siècle, deviennent ces bâtisses solides dont les vestiges ont bravé le temps. Plus le seigneur est puissant, plus son entourage est nombreux ; ses vassaux vivent en partie avec lui, dans sa domesticité, ou se réunissent autour de lui aux grandes fêtes de l'année : Noël, Pâques, la Pentecôte. Ces réunions sont l'occasion de réjouissances.

Dans la classe de la noblesse, une aristocratie même

est constituée par les « chevaliers ». La chevalerie est un corps où le noble n'entre qu'à de certaines conditions, et dont les membres sont liés entre eux par des obligations mutuelles. Un armement de chevalier n'a lieu qu'aux grandes fêtes, dont il rehausse l'éclat, — ou sur le champ de bataille.

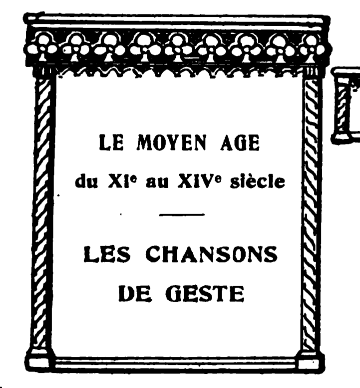
Autour de l'abbaye ou du château seigneurial se groupent les non-nobles. Bourgeois des villes ou vilains des campagnes, ceux-ci mènent une vie obscure sans doute mais non dépourvue de divertissements : ils participent aux pèlerinages et vont aux foires; là s'offrent à eux des distractions variées.

Affluences aux lieux de pèlerinage, réjouissances dans les châteaux, attroupements aux foires, attirent les *jongleurs* (récitateurs, chanteurs) qui font des tours et chantent les poèmes des *trouvères* (poètes).

Selon qu'elle célèbre les faits et gestes des nobles ou du moins s'adresse aux nobles, ou selon qu'elle cherche à plaire uniquement aux non-nobles, nous distinguerons la littérature de la société aristocratique et celle de la société bourgeoise et populaire.



Harpe (XIIIe siècle.)



CHAPITRE III

SOMMAIRE :

Naissance des chansons de geste. — Les cycles. — Principales chansons : *Roland, Raoul de Cambrai, Garin.* — Caractères communs aux chansons de geste. — Leur décadence.

Naissance des chansons de geste. — C'est autour des lieux de pèlerinage que se formèrent, — du moins l'admet-on aujourd'hui d'après les plus récents et sérieux travaux, — les premières œuvres de notre patrimoine littéraire : les *chansons de geste*.

Chanson de *geste* est chanson d'*exploits* : tel est le sens du latin *gesta*, qui donna le français *geste*.

Les exploits que disent les chansons de geste sont attribués à des « barons », seigneurs, chevaliers, dont le souvenir s'était spécialement conservé dans certains lieux, abbayes, sanctuaires, où la foule se portait en des jours déterminés, soit à l'occasion d'une exposition de reliques, ou d'un pèlerinage, dont ces lieux étaient des étapes, soit à l'époque d'une foire.

Pour distraire et édifier la foule, les *jongleurs*, à la fois bateleurs et musiciens, chantaient des poèmes où étaient célébrés les exploits des héros dont le pays gardait la mémoire. Leur diction devait être une psalmodie, un récitatif assez monotone peut-être, avec un accompagnement de *vielle* (ou violon primitif).

Ces jongleurs parcouraient aussi les châteaux : une audition de « chansons » figurait sans doute au programme des réjouissances organisées par les seigneurs à l'occasion des fêtes de l'année.

Les poèmes chantés étaient fournis aux jongleurs par les *trouvères* (mot qui en langue d'oïl signifie *inventeurs*, comme *troubadours* en langue d'oc). Les trouvères avaient travaillé sur les données reçues par eux des gens d'Église, clercs ou moines, dépositaires des légendes et instruits des faits authentiques consignés dans les chroniques latines.

La forme dans les chansons de geste. — Destinées à des auditeurs et non à des leeteurs, — on sait qu'au moyen âge les manuscrits étaient rares, donc chers, et rares ceux qui savaient les lire ou pouvaient en acheter, — les chansons de geste devaient intéresser par les événements racontés et par le caractère des héros mis en scène : la forme avait peu d'importance.

Comme toutes les œuvres primitives, elles sont en vers. Les vers sont de dix syllabes, groupés en *laisses*, — séries de longueur indéterminée, dont chacune comprend les vers finissant sur le même son vocalique accentué, sans égard aux consonnes : cette similitude des sons vocaliques est l'*assonance*.

Ex. : batì, venìr, moulìn, vìf; — charrùe, mesùre, fùsse (*Pèlerinage de Charles*).

Les cycles. — Les chansons de geste nous sont parvenues très nombreuses et, disons-le tout de suite, de valeur très inégale. Aux premières chansons, en effet, se sont rattachés développements et amplifications : après avoir chanté les exploits d'un baron, le jongleur, pour renouveler et grossir son répertoire, voulut dire





Audition d'un trouvère dans un château, au XIIIe siècle.
(Restitution par Mucha. — D'après Lavisse et Parmentier, *Album historique*.)

ceux de personnages alliés au héros primitif. Les trouvères du XIIIe et du XIVe siècle se sont préoccupés, pour l'ordre et la commodité, de réunir en *cycles* les poèmes qui se rapportaient à des membres d'une même famille, — par exemple Pépin, Charlemagne et Louis (cycle royal), — ou à Guillaume d'Orange, — ou bien à des barons n'ayant d'autre rapport entre eux qu'un caractère commun : leur esprit d'indépendance et de rébellion à l'égard du pouvoir royal (cycle de Doon de Mayence). Certaines chansons, et des plus belles, ne purent rentrer dans aucun cycle (1).

Un même cycle réunissant des œuvres d'époque et de valeur très diverses, on ne saurait tenir compte de ces groupements fictifs pour étudier les chansons de geste et les apprécier.

Signalons donc les plus caractéristiques sans préoccupation de cycles auxquels les rattacher.

Principales chansons de geste. — *La Chanson de Roland.* — La plus belle de toutes est une des plus anciennes : c'est la *Chanson de Roland.* La rédaction que nous en possédons date du XIe siècle.

Elle serait née sur le chemin de pèlerinage qui allait de Bordeaux à Saint-Jacques de Compostelle, en passant par Roncevaux. Roncevaux, où se trouvait un monastère, rappelait la mort de Roland, préfet de la marche de Bretagne, tombé avec trois barons, le 15 août 778, dans un combat d'arrière-garde, sous les coups de montagnards embusqués dans les roches.

Voici le résumé de la chanson qu'un trouvère inconnu (peut-être *Turold* ?) composa sur cette donnée.

(1) Chaque cycle s'appelle aussi *une geste.*

Le Sarrasin Marsile, roi de Saragosse, vaincu par Charlemagne, engage avec lui des pourparlers de paix. C'est Ganelon que, sur la proposition de Roland, neveu de l'empereur, Charlemagne envoie pour discuter les conditions du traité. La mission est périlleuse, et Ganelon jure de se venger : trahissant son suzerain, il s'entend avec Marsile pour faire périr Roland. Rentré à l'armée, il travaille à faire confier au jeune baron le commandement de l'arrière-garde qu'il sait devoir être attaquée par des forces sarrasines écrasantes.

En effet, la troupe de Roland est surprise et, après des prodiges de vaillance, anéantie. Le preux, avant de mourir, sonne du cor pour appeler Charlemagne.

L'empereur venge son neveu en infligeant aux infidèles une sanglante défaite. Il retourne à Aix, où la fiancée de Roland, Aude, apprenant la fin du chevalier, tombe morte. Ganelon est écartelé.

La *Chanson de Roland* est un poème d'exaltation chevaleresque et religieuse, tel qu'il convenait à un auditoire de chevaliers et de pèlerins, en un temps où déjà se préparent les croisades contre l'Orient. L'ennemi est le Sarrasin, l'infidèle, que les preux combattent jusqu'au sacrifice de leur vie inclus, pour garder la foi jurée au suzerain temporel, l'empereur, au suzerain spirituel, Dieu. C'est le chevalier Roland qui les dirige dans le combat, mais c'est l'évêque Turpin qui les bénit et les absout à l'heure de la mort.

La donnée historique était modeste. L'imagination du poète, et de tous ceux qui lui ont fourni des matériaux, l'a transformée et démesurément agrandie pour charmer et enthousiasmer les auditeurs, gens naïfs et avides de beaux récits : les trois barons sont devenus les douze pairs, leur petite troupe une armée de vingt mille hommes, et les sournois montagnards des guerriers innombrables et vaillants. Charlemagne, le roi de trente-sept ans selon l'histoire, est un majestueux vieillard,



sorte de personnification symbolique de la royauté. Enfin, le rôle du traître Ganelon est créé de toutes pièces pour expliquer la défaite de si nobles chevaliers.

L'expression est rude et sèche. Le trouvère n'a pas su voir — ou imaginer — et nous faire imaginer le décor de la bataille, mais il évoque avec une remarquable netteté les personnages, leurs silhouettes, leurs mouvements, leurs gestes. Le drame de la mort de Roland est à lire et à étudier de près pour en saisir la sobre beauté.

La Chanson de Raoul de Cambrai. — La *Chanson de Raoul de Cambrai* (le texte que nous en possédons est de la fin du XII[e] siècle) dit une légende formée autour de Saint-Géry de Cambrai et de quelques abbayes du Nord.

En lisant ce poème, nous voyons la société féodale sous un aspect bien différent de celui qu'évoquait la *Chanson de Roland.*

Raoul de Cambrai s'est fait indûment adjuger, par le roi Louis, le fief du Vermandois. Pour le conquérir, il le dévaste, brûle Origny avec le monastère et les religieuses, poursuit son ennemi Ernaut de Douai, estropie ou tue quiconque s'oppose à lui, et finit par être abattu. Son vainqueur est Bernier, son ancien écuyer, qui, abreuvé par Raoul de trop d'outrages et de hontes, a renoncé son hommage. Mais Bernier a désormais perdu la paix de l'âme et cherche à expier le meurtre. Il meurt enfin là même où il a tué son ancien suzerain.

Nulle œuvre mieux que *Raoul de Cambrai* ne peut nous donner l'impression de la vie violente, brutale, de ces barons sauvages pour qui tuer, détruire, incendier, est un plaisir farouche.

Nulle autre ne renferme un plus intéressant drame de chevalerie : Bernier, malgré toutes les raisons qui peuvent

l'excuser, a perdu le calme de l'esprit, du jour où il a rompu les liens de l'hommage qui l'unissaient à Raoul.

***La Chanson de Garin.* — La *Chanson de Garin* (de la geste des Lorrains, XIIe siècle) raconte la lutte de deux familles féodales, qui ensanglante et couvre de ruines des provinces entières. On y trouve un des épisodes les plus dramatiques que nous offre la poésie du moyen âge : la mort du baron Bègue ; lancé dans une chasse passionnée à la poursuite d'un énorme sanglier, il s'égare dans la forêt inconnue de lui, jusque sur le domaine de son ennemi dont les gens le surprennent et le tuent.**

La description de la chasse tragique, depuis le lancer de la bête jusqu'au dénouement, est d'un art simple et sincère qui atteint à des effets remarquables.

***Quelques autres chansons.* — Pour avoir des chansons de geste une connaissance à peu près satisfaisante, il faut lire encore les principaux épisodes d'un certain nombre de poèmes :**

la scène du *Couronnement de Louis*, où Guillaume d'Orange paraît en protecteur du jeune prince et en justicier que n'arrêtent pas de vains scrupules;

Charlemagne, avant de mourir, veut faire couronner son faible fils. Louis joue un piteux personnage; comme Charlemagne s'indigne de sa lâcheté, l'ambitieux Arnéïs d'Orléans tente de se faire octroyer la couronne, à titre temporaire. Guillaume survient et, apprenant les menées d'Arnéïs, assomme le félon et couronne Louis.

le passage d'*Aliscans* où Guillaume, luttant avec son neveu Vivien contre d'innombrables Sarrasins dans la plaine d'Aliscans, est vaincu, voit son neveu expirer entre ses bras, puis, lorsqu'il se présente devant son

château, entend sa femme Guibourc refuser de reconnaître dans ce fugitif, qui demande asile, le baron son seigneur et époux ;

le duel entre Roland et Olivier (*Girard de Vienne*);

la prise de Narbonne par Aimeri (*Aimeri de Narbonne*). Ces deux derniers épisodes ont fourni à Victor Hugo les sujets de deux poèmes.

Caractères communs aux chansons de geste. — Dans toutes ces chansons de geste se retrouvent des caractères communs.

AMPLIFICATIONS ET INVRAISEMBLANCES. — La *Chanson de Roland* offre un exemple des transformations apportées à l'histoire, lorsqu'à la base du récit est un fait historique. En général, les événements racontés sont tels, qu'ils devaient frapper un auditoire à l'imagination naïve. Ce sont :

des luttes gigantesques : les ennemis des héros sont innombrables, tels les Sarrasins dans *Roland* et *Aliscans*; les coups donnés sont prodigieux, pourfendant armures, cavaliers et montures; Guillaume assomme Arnéïs d'un seul coup de poing (*Couronnement de Louis*); le duel de Roland et d'Olivier (*Girard de Vienne*) est démesuré et interminable ;

des poursuites enragées d'hommes ou de bêtes : Raoul de Cambrai donne la chasse à Ernaut, et Bègue au sanglier, avec la même ardeur ;

l'existence d'armes et de bêtes merveilleuses : Durandal, l'épée de Roland, fend la roche la plus dure sans en être ébréchée; dans la chanson de *Renaud de Montauban*, le cheval Bayard porte les quatre fils Aymon (Renaud et ses trois frères) à travers tous les dangers.

PSYCHOLOGIE RUDIMENTAIRE. — L'étude des caractères

se réduit à fort peu de chose : si le trouvère l'eût poussée un peu loin, il n'aurait pas été compris de son public. Ganelon devient traître : cela suffit, et peu importe comment naît et grandit en lui l'idée de la trahison. Même lorsque la situation se prêterait au développement pathétique d'un drame moral, le trouvère se contente de quelques traits rapides : ainsi en est-il dans *Raoul de Cambrai*, lorsque Bernier, pris entre sa récente haine si légitime et son ancien attachement, hésite à combattre Raoul.

MÉDIOCRE IMPORTANCE DE L'AMOUR. — Les femmes et l'amour tiennent peu de place dans les chansons de geste. La mort de la douce et belle Aude est un épisode bien court de la *Chanson de Roland.* Pourtant l'amour de Bègue et de sa femme prend, avec le tableau de leur vie familiale, une indiscutable importance (*Garin*). L'amour de Roland pour Aude est l'origine du duel qu'il engage avec Olivier, et après la lutte il épouse la jeune fille (*Girard de Vienne*).

EMPLOI DISCRET DU MERVEILLEUX. — De même que dans les récits épiques de l'antiquité païenne interviennent les dieux, de même dans les chansons de geste il y a des interventions supra-humaines. Elles sont telles que pouvaient les admettre des auditeurs chrétiens aux croyances encore toutes fraîches et naïves ; elles sont d'ailleurs très discrètes :

dans *Roland*, saint Gabriel et saint Michel apparaissent pour recueillir l'âme du preux; dans *Girard de Vienne*, un ange sépare Roland et Olivier, leur enjoignant de se réconcilier pour combattre les Sarrasins.

ÉLÉVATION MORALE. — Dans toutes ces œuvres, où se peint une société rude et violente, il convient de noter l'élévation des sentiments qu'elles exaltent.

Les personnages sympathiques sont parés de vertus

et de qualités : à sa bravoure hautaine, Roland joint un cœur fidèle dans l'amitié, un attachement sans faiblesse à son empereur et à son Dieu, une affection profonde pour son pays « la douce France ». Bernier souffre toujours, dans le fond de son cœur, d'avoir rompu avec son suzerain. Guillaume d'Orange est un rude justicier, mais quelle admirable loyauté que la sienne !

Par contre, les coupables sont châtiés sévèrement : Ganelon qui a trahi par orgueil, Arnéïs qui veut trahir par ambition ; Raoul, qui semblait invincible, perd toute sa force pour avoir blasphémé.

Les devoirs fondamentaux du chevalier, tels que la protection de la veuve et de l'orphelin, sont rappelés à l'occasion (*Couronnement*), avec une insistance frappante.

Décadence des chansons de geste. — Le succès des chansons de geste auprès du public finit par être une des causes de leur décadence.

Les jongleurs sont partout : dans les foires, les hôtelleries, les châteaux ; ils vont de ville en ville ; aussi, pour grossir et renouveler leur répertoire de chansons, acceptent-ils tous les sujets. Ils disent les faits des croisades, à leur manière ; l'Orient étant à la mode, ils y conduisent leurs héros ; mais ils viennent aussi d'apprendre par les romans (dont l'étude occupera notre chapitre IV) à manier le féerique, la fantasmagorie : comme ils ignorent tout de l'Orient véritable, ils en forgent d'invraisemblables représentations, avec bêtes fantastiques, nains magiciens, géants et enchanteurs. Les plus folles et absurdes imaginations remplissent déjà *Huon de Bordeaux*, l'histoire de ce baron qui va à Babylone arracher trois dents et couper les moustaches au roi du pays, ou *Alexandre*, cette



Le trouvère Adenez récitant devant Blanche de Castille.
(D'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.

compilation romanesque sur un sujet d'histoire ancienne, qui emprunte aux chansons de geste ce que, dans leur décadence, elles ont de plus outré et de plus rebutant.

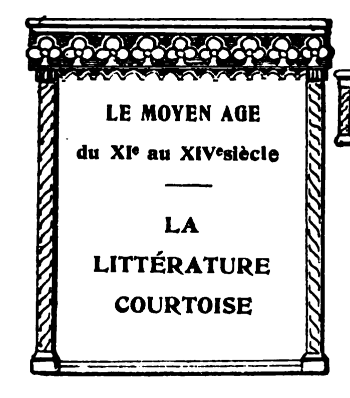
Ceux qui s'amusent à ouïr ces sottes merveilles sont pour la plupart et de plus en plus des bourgeois et des vilains, les nobles ayant porté ailleurs leur curiosité et leur faveur. Aussi les beaux rôles sont-ils dévolus, dans maintes inventions nouvelles, à des rustres, aux dépens des chevaliers. Les chansons de geste ont perdu leur caractère essentiel de littérature aristocratique.

Des changements matériels achèvent de les ruiner : au XIVe siècle on ne chante plus, on lit à haute voix; aux vers de dix syllabes et aux laisses on substitue, pour le plus grand dommage du texte, les vers de douze syllabes rimant deux à deux. Au XVe siècle on met les chansons en prose, et c'est en prose qu'au XVIe siècle on les imprime.

Les textes authentiques du moyen âge ne seront exhumés qu'au XIXe siècle.



Combats d'Alexandre.
Manuscrit du XIIIe siècle.)



CHAPITRE IV

SOMMAIRE :

Constitution de la société courtoise. — Importation de sujets nouveaux. — Les lais bretons. — Les romans. — CHRÉTIEN DE TROYES. — Poésie lyrique. — Poésie dramatique.

Constitution de la société courtoise. — Dès le XIe siècle se constituent, surtout dans le midi et le sud-ouest de la France, en Provence, en Aquitaine, des centres de vie aristocratique. Là, dans la paix, les mœurs des nobles s'adoucissent sous l'influence des dames, qui prennent sur les seigneurs un ascendant de plus en plus marqué.

Par suite de certains faits politiques, ces mœurs du Midi gagnèrent le Nord. Aliénor d'Aquitaine ayant épousé le roi Louis VII, avec elle et ses gens s'introduisirent à la cour de France des manières et des usages de leur pays. Ses deux filles épousèrent l'une le comte de Blois, l'autre celui de Champagne ; il est naturel qu'elles aient apporté dans leurs cours respectives les goûts raffinés qu'elles tenaient de leur mère. La comtesse Marie de Champagne surtout exerça sur son entourage une influence prépondérante. Enfin, dans les croisades, les barons du Nord se mêlant à ceux du Midi connurent et prirent leurs façons de vivre.

A l'isolement où les seigneurs s'étaient longtemps

tenus dans leurs châteaux, succède la vie en société, la vie de cour, qui réunit constamment dames et chevaliers. Des deux côtés on cherche à se faire valoir : les dames veulent mériter les hommages, les chevaliers veulent plaire par leur fidélité et leur bravoure.

En littérature, un tel public aimera des œuvres moins rudes en leur fond et moins frustes en leur forme que ne l'étaient les chansons de geste ; il goûtera une poésie qui exalte les dames, représente les chevaliers accomplissant pour elles des prouesses, exprime les sentiments de l'amour.

Enfin ce public, plus instruit, *lira* les œuvres qui lui seront offertes, et dont la forme sera plus soignée par les poètes.

Les œuvres destinées à la société courtoise appartiennent soit à la poésie narrative, soit à la poésie lyrique ; on y peut joindre un spécimen de poésie dramatique.

I. — POÉSIE NARRATIVE : LES ROMANS.

Sujets nouveaux. — Précisément à cette époque se répandaient en France des légendes nouvelles venues d'Angleterre : les rapports établis entre la France et l'île de Bretagne conquise par les Normands en favorisèrent la diffusion. Certains trouvères à la recherche de nouveautés les avaient empruntées aux chanteurs de poèmes bretons, les « harpeurs », et elles avaient conquis la faveur de la société courtoise.

De ces légendes, les unes racontaient les prouesses d'Arthur, un roi d'Écosse authentique devenu personnage de fiction, et des douze pairs, ses convives à la « Table Ronde » égalitaire, sans place d'honneur : tous sont de parfaits chevaliers chrétiens et courtois.

D'autres se rapportaient au *Graal*, plat ou vase



Chevalier devant une fontaine enchantée.
(Épisode du roman de *Cœur d'amour épris*. — D'après un manuscrit du XV[e] siècle.)

légendaire qui aurait servi à la Cène, où Pilate se serait lavé les mains, et qui finalement aurait reçu le sang du Christ : ce vase serait perdu, et ne pourrait être retrouvé que par un chevalier au cœur parfaitement pur.

Certaines sont indépendantes de l'un et l'autre groupe.

Les lais bretons. — Sous leur forme la plus simple, les narrations brodées sur des sujets venus de Bretagne sont de courts poèmes, ou *lais*. La plupart de ceux que nous connaissons (quinze sur vingt) sont de MARIE DE FRANCE, une Française qui vécut en Angleterre. La prédominance y est donnée soit au fabuleux, soit au féerique, soit à la peinture de l'amour.

En voici un exemple, du dernier type.

Un chevalier vient tous les soirs contempler une dame accoudée à sa fenêtre ; le mari de la dame lui demande ce qu'elle fait là ; elle répond qu'elle écoute le rossignol; le mari, un brutal, fait tuer l'oiselet ; la dame envoie le corps de la petite victime au chevalier, qui le garde en une boîte d'or.

Les romans. — Les compositions plus longues, en vers elles aussi, portent le nom de *romans*. Ce mot désignait jusqu'alors tout écrit en langue vulgaire, en langue romane ; désormais il est réservé aux poèmes narratifs que nous étudions.

La forme en est plus soignée que celle des chansons de geste, avec des *rimes*, car ils sont destinés à être lus.

Nous ne parlerons que des plus importants.

Le roman de Tristan et Yseult. — Les funestes amours de Tristan et d'Yseult furent un des sujets de romans



les plus en faveur. Les deux rédactions principales sont de la seconde moitié du XIIe siècle (1).

Tristan est le neveu du roi de Cornouailles, Marc. En combattant un monstre qui désolait le pays, il est blessé à l'épaule. Emporté en Irlande sur une barque sans voile ni rames, il y est guéri par Yseult, la reine. Plus tard il est chargé par son oncle d'aller chercher cette même Yseult que Marc doit épouser. Mais un philtre (ou breuvage magique) que la mère de la jeune reine destinait aux époux afin qu'ils s'aimassent toujours est, par mégarde, bu par Tristan et par Yseult. Ils sont donc aussitôt victimes de l'amour fatal qui les unit l'un à l'autre, et qui les fait souffrir puisqu'ils ne peuvent s'épouser.

A partir d'ici, les versions varient : ou bien Tristan et Yseult sont tués par Marc ; — ou bien ils sont guéris ; — ou bien Tristan s'exile et se marie ; mais blessé à nouveau il fait chercher Yseult qui seule peut le guérir : si elle vient, le vaisseau qui est parti la chercher arborera une voile blanche, sinon une voile noire. Yseult vient et le vaisseau porte voile blanche ; mais la femme de Tristan, jalouse, annonce une voile noire. Frappé au cœur par cette fausse nouvelle, Tristan meurt. Yseult arrive et, de douleur, tombe morte elle aussi.

Chrétien de Troyes. — Le plus célèbre des trouvères auteurs de romans est Chrétien de Troyes. Protégé par Marie de Champagne, fille d'Aliénor d'Aquitaine, il a écrit de 1160 à 1175 six romans : *Tristan* (perdu), *Cligès*, *Érec*, *le Chevalier à la Charrette*, *le Chevalier au Lion*, *Perceval.*

Voici le résumé des trois derniers, les trois principaux.

Le Chevalier à la charrette (sujet donné à Chrétien par sa protectrice elle-même).

Lancelot, un chevalier de la cour d'Arthur, est parti à la recherche de la reine enlevée par le roi du pays « d'où l'on

(1) L'une est de BÉROUL, l'autre de THOMAS.

ne revient pas ». Pour le « service de sa dame », il accepte des humiliations : ayant perdu son cheval, il se laisse traîner dans une charrette, ce qui est indigne d'un chevalier, et s'expose à maints outrages. Puis, il franchit le pont dangereux, « tranchant comme le fil d'une épée », et délivre la reine. Pour lui plaire, il accepte de se laisser vaincre au tournoi jusqu'à ce qu'elle lui ait donné l'autorisation de prendre sa revanche.

Lancelot est le type du chevalier prêt à tout pour prouver son amour à la dame de ses pensées.

Le Chevalier au Lion.

Yvain, de la cour d'Arthur, découvre dans une forêt une fontaine. Il en répand de l'eau : aussitôt s'élève une tempête formidable, car la fontaine est enchantée. Un chevalier ayant paru, Yvain l'attaque, le blesse et le poursuit jusqu'en son château. Là, il assiste aux funérailles de son adversaire, grâce à un anneau magique que lui a donné une chambrière, et qui le rend invisible. Mais il s'éprend, en la voyant, de la veuve de sa victime. La dame elle-même, ayant consenti à une entrevue, ne peut résister à l'amour et épouse le meurtrier de son mari. Yvain s'impose, pour l'honorer, une année d'épreuves ; mais il oublie le terme fixé et, lorsqu'il revient, n'est pas reçu. De nouvelles épreuves et prouesses, au cours desquelles il sauve la vie à un lion qui s'attache à lui, le font rentrer en grâce auprès de sa dame.

Perceval.

La mère de Perceval est une victime des luttes chevaleresques : son mari et ses deux fils aînés ont péri dans les tournois. Pour sauver son dernier enfant, elle se retire loin de la société. C'est en vain, car Perceval, ayant rencontré des chevaliers, est irrésistiblement tenté par leurs récits de prouesses. Il part à la recherche du Graal. Il pénètre dans le château où est gardé le vase ; il voit une épée, un roi blessé et un plat. S'il eût demandé ce que c'était que le plat et l'épée, il serait arrivé...

ce que le trouvère ne dit pas, le poème étant inachevé.

Caractères essentiels des romans. — Le lecteur des romans est d'abord surpris par l'abondance du féerique : enchanteurs, fontaines miraculeuses, nains et géants. L'imagination du trouvère ne s'arrête pas toujours aux bornes de l'absurde.

Les exploits accomplis par les chevaliers ne sont pas, comme ceux des héros de chansons de geste, pris dans la réalité et amplifiés; ils sont purement imaginaires et, au lieu d'avoir une utilité comme la destruction d'ennemis véritables, parfaitement vains.

L'amour, qui dans les chansons n'apparaissait guère, tient ici une place considérable, non seulement comme « mobile » des actions (c'est l'amour qui inspire tout le *Tristan* et qui règle la vie de Lancelot), mais comme objet d'une étude parfois très subtile : qu'on lise par exemple, dans le *Chevalier au Lion*, les premières entrevues d'Yvain et de sa dame.

Un attrait non médiocre de ces romans était sans aucun doute la peinture de la vie aristocratique: belles entrées princières dans les villes, riches intérieurs, toilettes soignées, somptueux festins, mœurs raffinées.

Un roman curieux par sa forme : *Aucassin et Nicolette.* — Si la royauté de l'amour est caractéristique de la littérature romanesque, c'est bien un véritable roman que le *chante-fable* d'*Aucassin et Nicolette*, malgré son tour simplement fantaisiste, et non féerique.

Aucassin, fils du comte de Beaucaire, aime une jeune captive sarrasine, Nicolette. Le comte ne veut pas de mésalliance et enferme les deux jeunes gens. Mais ils réussissent à s'échapper et finissent par se marier.

Ici la prose alterne avec les vers : il y a des couplets chantés et des parties de récit parlées; de là vient l'appellation de chante-fable.

Décadence des romans d'aventures. — La chanson de geste, au temps de sa décadence, était tombée, en subissant l'influence de la littérature romanesque, dans l'invraisemblance et la plus folle fantaisie ; c'est sur ce terrain que la rejoignit le roman.

Le désir de toujours satisfaire la curiosité de leur public, de renchérir sur le connu en aventures extraordinaires et descriptions merveilleuses, poussa les poètes à accepter, des clercs qui les avaient lus dans les textes latins et des voyageurs qui les rapportaient d'Orient, toutes sortes de sujets, de fables, de contes, sur lesquels ils brodèrent à l'envi.

L'antiquité, avec Alexandre et le siège de Troie, — une antiquité vue par les imaginations du moyen âge ! — la France du temps et les Arabes, les fées et les animaux fantastiques, tout entra pêle-mêle dans les compilations sans fin des conteurs ; il faut la patience des érudits pour en extraire des pages ou des épisodes qui méritent la lecture.

Le roman abstrait et psychologique. — Si les clercs sont responsables en partie des *romans d'Alexandre* ou *de Troie*, il ne faut pas oublier qu'à leur initiative nous devons un genre nouveau. L'amour est le sentiment qui, dans les romans chevaleresques, mène les chevaliers et les dames, mais les aventures continuent d'en faire le principal attrait.

L'idée vint à certains clercs, selon des exemples de l'antiquité latine, de supprimer les aventures pour s'appliquer uniquement à la peinture de l'amour lui-même, en étudiant la façon dont il naît, se développe, est aidé, contrarié, et finit par être vainqueur.

Les idées, les qualités, les sentiments deviennent des personnages, — c'est le procédé de l'*allégorie*, — qui se

Titre d'un manuscrit du *Roman de la Rose*.
(Écrit par Nicolas Flamel. — Bibliothèque nationale, à Paris.)



liguent, s'entr'aident ou se combattent : la richesse est Richesse, la médisance Male-Bouche, la raison Dame Raison, l'amabilité Courtoisie, Bel-Accueil, auxquels s'opposent Honte, Peur, Danger (la puissance, l'autorité à laquelle est soumise la personne aimée).

***Le* Roman de la Rose.** — Vers 1230 parut un roman allégorique dont le succès fut grand et durable : le *Roman de la Rose* de GUILLAUME DE LORRIS.

Un matin de mai, Guillaume se promenant à travers la campagne arrive près d'un verger entouré d'un mur où sont représentées des figures hideuses telles que Vieillesse, Avarice, Pauvreté, que le poète décrit minutieusement. Oisiveté le fait entrer, et il voit Plaisir, Richesse, Courtoisie, Beauté, tous les charmes de la vie heureuse, sous la conduite du dieu d'Amour, s'ébattant et dansant. Mais il aperçoit la Rose, belle entre toutes les roses, allégorie de la dame aimée. Percé des flèches d'Amour, il ne peut la quitter des yeux. Le dieu lui donne les préceptes de l'amour courtois. Guillaume veut cueillir la Rose : il a, pour le seconder dans son entreprise, l'aide de Bel-Accueil, Franchise, Pitié, mais pour l'y faire échouer l'hostilité de Male-Bouche, Raison, Peur, Danger et surtout Jalousie. Celle-ci fait entourer la Rose d'un mur infranchissable, enfermer Bel-Accueil dans une tour... et le jeune homme se désespère.

Là s'arrête l'œuvre de Guillaume de Lorris. Elle échappe à l'ennui de la continuelle allégorie par des traits d'observation réalistes, de poésie vraie qu'inspire le sentiment de la vie (1).

Conclusion. — Les romans de chevalerie et de courtoisie, comme les chansons de geste dont ils partagent la fortune, cessèrent bientôt non pas d'avoir des lecteurs,

(1) Au chapitre VII est étudiée la 2e partie, d'esprit différent.

mais de se renouveler. La vogue n'en fut pas limitée à la France : ils allèrent à l'étranger porter l'influence de notre littérature romanesque ; l'Espagne et l'Italie surtout les accueillirent avec faveur. Lorsque chez nous la société courtoise refleurit, au XVIIe siècle, l'esprit chevaleresque reparut dans de nouveaux romans, cette fois en prose. Des adaptations par démarquage et délayage pullulèrent aux XVIIe et XVIIIe siècles, mais elles n'ont rien de « littéraire ». C'est au XIXe siècle que la philologie nous a rendu, dans leur intégrité, les romans du moyen âge.

II. — POÉSIE LYRIQUE.

Origine méridionale de la chanson. — La société qui avait accueilli la civilisation plus raffinée des cours méridionales reçut également du Midi la poésie lyrique des « troubadours ».

Tandis qu'en langue d'oïl les trouvères chantaient les exploits des barons, en langue d'oc les troubadours chantaient, pour une société où régnaient les dames, les sentiments amoureux des chevaliers. Lorsque le Nord eut pris le goût de la vie courtoise et que les deux aristocraties eurent appris à se connaître aux croisades, les trouvères se mirent à cultiver la chanson.

Pour nous, depuis les chefs-d'œuvre du lyrisme romantique, au XIXe siècle, l'épithète de « lyrique » s'applique généralement à l'expression des sentiments de l'écrivain ou des idées qui lui sont chères, avec le secours de grandes et de vives images; au moyen âge il signifie simplement « chanté ».

Principales formes lyriques. — Les formes lyriques sont très variées ; les principales sont le rondeau, la

pastourelle, la rotrouenge, toutes originaires du Nord, — et la ballade, venue du Midi.

Exemples. — Voici des sujets de chansons :

1. — Un poète se plaint que la reine de France ait raillé son langage dialectal (il est d'Artois) devant la comtesse de Champagne, sa dame. L'injure lui est sensible ; il ira pourtant déclarer son amour.

Le poète est Conon de Béthune (mort vers 1220).

2. — Un croisé partant pour l'Orient (1191) se lamente d'être obligé de quitter sa « loyale compagne », sa « dame, compagne et amie ». Il ne peut ôter de son cœur l'amour, et pourtant il faut quitter celle qu'il aime !

Ce croisé est Guy, châtelain de Coucy.

3. — Un chevalier rencontre une bergère (pastoure). Il lui offre son amour : elle sera dame dans un château. La pastoure repousse ces avances, préférant son humble bonheur à une fortune qui ne lui vaudrait que mépris.

Cette *pastourelle* est de Jean de Brienne, roi de Jérusalem, puis empereur de Constantinople. (Première moitié du XIIIe siècle.)

4. — Du donjon où il est captif, un prisonnier adresse à ses amis, qui semblent l'oublier, un appel pour sa rançon. Il dit sa tristesse à la pensée que ses terres sont en souffrance ; il parle de l'amitié, de la fidélité, naguère honorées, aujourd'hui sans partisans.

Ces plaintes sont la *rotrouenge* de Richard Cœur de Lion.

Une telle poésie lyrique est bien aristocratique par les sentiments qu'elle exprime (amour courtois, fidélité chevaleresque), et par la qualité des poètes, pour la plupart nobles et même souverains.

III. — POÉSIE DRAMATIQUE.

Nous étudions plus loin (chap. VIII) le théâtre dans la première période du moyen âge, mais la littérature destinée à la société aristocratique compte au moins une pièce : le divertissement que le poète bourgeois Adam de la Halle, d'Arras, écrivit pour la cour de Charles d'Anjou, roi de Naples. C'est le *Jeu de Robin et Marion*.

Les parties chantées y alternent avec les parties récitées, comme dans un chante-fable et un moderne opéra-comique.

Un chevalier propose son amour à la bergère Marion, qui le repousse parce qu'elle aime Robin. Le chevalier dépité enlève Marion aux yeux de Robin et de ses amis, qui n'osent rien dire. Mais la belle se débat tant que le chevalier la laisse aller, et les bergers célèbrent son retour par des réjouissances champêtres.

C'est un sujet de pastourelle avec des « paysanneries », mélange de rusticité convenue et de réalisme.

Conclusion générale. — En même temps qu'elle s'initiait à la vie de cour sous l'influence du Midi, la société aristocratique du Nord se détournait des œuvres qui l'avaient charmée jadis, les chansons de geste désormais en décadence. Alors les trouvères lui présentent une littérature nouvelle, conforme à ses nouvelles aspirations. Elle se fait lire et lit des romans, elle écrit et chante des chansons : toujours, dans chansons et dans romans, c'est d'amour qu'il est question, et de chevalerie.



CHAPITRE V

SOMMAIRE :

Naissance de la prose. — Les chroniques. — VILLEHARDOUIN : *la Conquête de Constantinople.* — JOINVILLE : l'*Histoire de saint Louis.*

Naissance de la prose. — La poésie convenait aux récits, chansons de geste ou romans, dont le but était de charmer un auditoire ou de joindre pour les lecteurs la séduction de la forme à celle du fond. Mais dès que le narrateur fait passer le souci de l'idée avant celui de l'expression, son langage est la prose : celui qui veut avant tout rapporter et divulguer des faits réels ne se donne pas la peine de versifier sa narration.

Les chroniques. — Longtemps les faits historiques furent notés en latin par les clercs. Au XIIIe siècle, Baudouin, comte de Flandre (empereur de Constantinople), fit rédiger en prose française un résumé des chroniques antérieures; au XIIIe siècle encore furent commencées les *Grandes chroniques de Saint-Denis*. Mais à cette époque deux œuvres seulement prennent place dans notre littérature : les *Mémoires* de Villehardouin *sur la Conquête de Constantinople*, et *l'Histoire de saint Louis*, de Joinville.

I. — GEOFFROY DE VILLEHARDOUIN.

Origine des* Mémoires *de Villehardouin. — Seigneur champenois, sénéchal de Champagne, croisé avec son suzerain Thibaut III, Villehardouin fut un de ceux qui conduisirent la quatrième croisade.

Cette expédition, au lieu d'aller à Jérusalem, dévia sur Constantinople : partis par mer, convoyés par la flotte des Vénitiens, après avoir repris aux Hongrois le port de Zara pour le rendre à Venise et s'acquitter ainsi entièrement de leur redevance, les croisés conquirent l'empire de Constantinople; l'expédition tout entière s'y égara et y resta. Villehardouin, pour prix de ses services, reçut le maréchalat de « Romanie » avec Messinople pour capitale.

Mais l'affaire ainsi conduite n'avait pas été sans protestations ni dissidences. Or Villehardouin fut un de ceux qui conseillèrent avec le plus d'autorité la marche sur Constantinople, persuadé que « par la Syrie on ne pouvait rien faire et que seulement par la terre de Babylone ou de Grèce on pouvait recouvrer la Terre Sainte ».

C'est, semble-t-il, pour justifier le tour donné à la croisade par ses partisans que, dans les dernières années de sa longue existence, il a écrit ou dicté ses *Mémoires sur la Conquête de Constantinople*.

Contenu du livre.

Foulque, curé de Neuilly-sur-Marne, prêche la croisade en 1198. — En 1199, au tournoi d'Ecri, de nombreux chevaliers se croisent, dont Thibaut de Champagne. — Les croisés choisissent la voie de mer. — Dix commissaires, dont Villehardouin, vont trouver les Vénitiens qui leur louent une flotte. — Les croisés prennent Zara pour le compte de Venise. — Un préten-

dant au trône de Constantinople offre de l'argent et des renforts pour la Palestine si on lui donne la couronne : les avis diffèrent ; à Corfou l'expédition menace de se dissoudre, mais Villehardouin sauve la situation. — Constantinople est assiégée et prise. — Le prétendant ne tenant pas ses promesses, on lui déclare la guerre, et on reprend Constantinople. — Les croisés font une expédition contre les Bulgares ; l'empereur Baudouin de Flandre est battu et tué à Andrinople. — Villehardouin sauve la retraite ; il est récompensé par l'attribution du fief de Messinople.

Caractère et qualités de l'œuvre. — Le caractère et les qualités de l'œuvre dépendent du but que se proposait l'auteur.

Conduit par un souci d'apologie personnelle, désireux d'expliquer à ceux qui le liront comment, pour la quatrième croisade, la situation se présentait, et comment il conseilla les solutions les plus avantageuses, Villehardouin recherche avant tout la clarté : aucun souci de littérature, point de belles descriptions développées pour elles-mêmes, mais des comptes rendus exacts, des « bilans » d'affaires, avec l'état des gains et des pertes.

Comme au cours de la croisade il y eut maints conseils tenus, et maints discours prononcés par les partisans de la marche sur Constantinople et par leurs adversaires, Villehardouin rapporte les idées échangées (de préférence en résumant les harangues) et note les conclusions.

Clarté et précision sont les deux qualités dominantes des *Mémoires*. Mais, baron du moyen âge et baron de Champagne, Villehardouin n'est pas insensible à l'aventure qui réserve de belles surprises ; il jouit des spectacles tels que, dans son château, il ne vit jamais pareils : la flotte à son départ, Constantinople, la ville



merveilleuse; il évoque avec une sobriété vigoureuse les images qui enchantèrent ses yeux.

Au moral, Villehardouin est un chevalier, qui admire les beaux coups et surtout les qualités chevaleresques, dont la première est la loyauté : c'est peut-être pour avoir voulu tenir parole aux Vénitiens que lui et ses amis furent amenés à faire dévier la croisade si loin de son but primitif; notre prose y gagna son premier monument littéraire.

II. — JEAN, SIRE DE JOINVILLE.

***Origine de l'*Histoire de saint Louis.** — Sénéchal de Champagne à titre héréditaire, Joinville prit part à la croisade d'Égypte (1248). Il partagea la captivité du roi Louis IX, dont il fut désormais l'ami. Lorsque celui-ci repartit pour sa dernière croisade (1270), Joinville ne le suivit pas; Louis IX étant mort à Tunis, il lui garda un souvenir pieusement fidèle; il fut entendu comme témoin au procès de canonisation du feu roi. Il était très âgé lorsqu'il dicta, — peut-être à la prière de la reine Jeanne de Navarre, — ses Mémoires sur saint Louis, qui, achevés en 1309, furent dédiés à Louis le Hutin, le futur Louis X, alors comte de Champagne.

Contenu du livre. — Joinville prétend suivre un plan : 1° comment saint Louis se gouverna selon Dieu et l'Église, — 2° « ses grands chevaleries et grands faits d'armes ». Mais, outre que la disproportion est énorme entre les deux parties (70 paragraphes d'une part, 700 de l'autre), il n'existe pas d'ordre réel dans le développement.

La plus grande part de l'œuvre est constituée par le récit de la première croisade de Louis IX. Mais, à

vrai dire, le roi ne joue pas le rôle principal : le personnage central est Joinville. Le reste réunit des anecdotes sur le roi et le récit de sa vie à partir de son retour en France. Ces anecdotes sont rapportées sans ordre, au caprice de la mémoire d'un vieillard. Certaines d'entre elles sont célèbres :

comment Joinville fut amicalement semoncé par le pieux roi, parce qu'il eût préféré commettre un péché mortel plutôt que d'être lépreux ;

comment Louis IX lavait les pieds des pauvres le jeudi saint, acte d'humilité qui eût inspiré à Joinville une insurmontable répugnance ;

comment il rendait familièrement la justice à tous sous un chêne à Vincennes.

Intérêt de l'œuvre. — Si l'*Histoire de saint Louis* est plaisante à lire, c'est que nous y trouvons peints au vrai ces chevaliers du XIIIe siècle, dont les romans nous offraient les portraits idéalisés. Le roi Louis IX vit devant nos yeux avec ses manières habituelles, ses grandes qualités et ses imperfections ; mais surtout nous trouvons dans le livre Joinville lui-même, avec ses goûts et l'aveu naïf de ses faiblesses : il n'aime pas le vin trempé, craint la lèpre plus que le péché mortel, s'attendrit en quittant les siens, refuse d'aller à une nouvelle croisade ; pourtant sa foi religieuse est profonde, et ce bon chevalier se croit bien en sûreté pour avoir fait un vœu à saint Nicolas de Varangéville (près de Nancy). Nous voyons enfin deux hommes, l'un suzerain, l'autre vassal, qu'unit une franche et forte amitié.

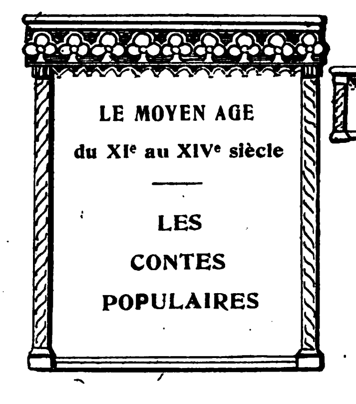
Le style est sans apprêt ; c'est la forme d'un récit familier, où les détails pittoresques arrivent d'abondance aux lèvres du narrateur, parce que, sensible jadis au pittoresque, aux détails des vêtements, des attitudes,

des gestes, il a conservé, dans sa vieillesse, fraîcheur et vivacité d'imagination. Il voit encore le roi tel jour en telle toilette; il rapporte les dialogues; mais surtout pour ce bon chevalier de Champagne, depuis si longtemps rentré chez lui, est toujours comme présent à ses yeux ce qui l'a tant surpris ou émerveillé : choses et gens d'Orient, le Nil et ses crues, les Bédouins et leur aspect bizarre.

Conclusion. — Pour l'enrichissement de notre littérature, la chevalerie s'est peinte elle-même sous ses aspects les plus curieux dans les œuvres de deux chevaliers. Villehardouin nous présente le chevalier d'action et de sens pratique; Joinville, deux types plus complets, dont les portraits donnent une merveilleuse impression de vie et de naturel.



Chevalier en costume de croisé.
(D'après un manuscrit du XIIIe siècle



CHAPITRE VI

SOMMAIRE :

Élévation des classes bourgeoise et populaire, naissance de leur littérature. — Le *Roman de Renart :* origine, esprit, intérêt de l'œuvre. — Les fabliaux : leur caractère, leur esprit.

Élévation des classes bourgeoise et populaire et naissance de leur littérature. — Tandis que la société aristocratique, féodale ou courtoise, s'adonne aux guerres privées et s'exalte à revivre, en écoutant les chansons de geste, les hauts faits des preux, — ou bien s'abandonne aux charmes de la vie chevaleresque avec fêtes et tournois, rêve des prouesses légendaires et impossibles à accomplir que racontent les romans, et part aux croisades, — les bourgeois et les vilains sortent peu à peu de leur condition humble et souvent misérable.

Pendant les croisades surtout, mettant à profit l'absence des grands féodaux, puis leur abaissement au bénéfice du pouvoir royal, les bourgeois, enrichis par le commerce, achètent ou obtiennent de force leurs libertés communales.

L'élévation du peuple, l'accession de la bourgeoisie au rang de classe sociale, devaient avoir leur répercussion dans la littérature. Apparemment, c'était déjà pour satisfaire les goûts des petites gens que, dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, chanson de geste de la

meilleure époque, les trouvères avaient introduit la scène des *gabs* ou vantardises invraisemblables des barons en bonne humeur à l'issue d'un festin; et l'on a pu noter, en assistant à la décadence des *chansons*, que, pour flatter un auditoire non-noble, ils en vinrent à sacrifier dans leurs compositions les seigneurs aux vilains.

Pour plaire à leur public nouveau, capable de les bien rétribuer, mais que n'intéressaient pas les récits chevaleresques, ils travaillèrent sur d'autres sujets.

D'inspiration bourgeoise et populaire se présentent à nous d'abord tout un groupe d'œuvres qui se rattachent à la poésie narrative : le *Roman de Renart* et les *Fabliaux*, puis l'œuvre de Ruteboeuf, enfin celle de Jean de Meun : la deuxième partie du *Roman de la Rose*.

I. — LE ROMAN DE RENART.

Contenu de l'œuvre. — Le roman de *Renart* est constitué par la réunion de contes, groupés en séries ou « branches » de longueur variable et d'intérêt inégal, sans autre lien entre elles que le personnage central, le héros de toutes les aventures, ou du moins celui auquel toutes finissent par nous ramener : Renart le goupil. (Un goupil est l'animal appelé par nous renard ; c'est justement par la popularité de l'œuvre que s'explique la substitution du nom propre au nom commun.) On ne saurait donc donner de *Renart* une analyse suivie.

Le public populaire pouvait, dans les foires, dans toutes les réunions où un jongleur savait quelque branche du roman, se divertir au récit des mésaventures du goupil.

Renart est joué par Chantecler, le coq, lorsque, emportant le volatile à son croc, il a la naïveté de suivre le conseil inté-

ressé de sa proie, et, pour répondre aux injures des vilains qui le poursuivent, lâche Chantecler, qui se sauve;

berné par la malicieuse mésange qui, au moment où il croit la croquer, lui jette dans la gueule des feuilles et de la mousse;

dupé par Tibert, le chat, lorsqu'ils ont trouvé ensemble une andouille que Renart tente, par supercherie, de s'approprier et dont Tibert, plus malin encore, se régale tout seul à la barbe du compère.

Le jongleur savait aussi les péripéties de la rivalité entre Renart et Isengrin, le loup :

Comment le goupil se venge d'Isengrin, qui avait mangé un quartier de porc salé convoité par lui-même, en l'emmenant se désaltérer dans un cellier où il l'enivre : Isengrin se met à chanter, attirant les vilains qui le rossent.

Comment Renart, cuisinant en son château des anguilles que fort habilement il avait subtilisées dans la voiture d'un marchand de poissons, reçoit Isengrin qui, alléché par l'odeur, vient quémander un bon morceau, lui ébouillante cruellement le crâne, puis lui joue un bon tour : il envoie le crédule benêt pêcher dans un étang gelé avec un seau qu'il lui attache à la queue; Isengrin passe sur la glace une nuit terrible, au grand plaisir de Renart qui ne manque pas le spectacle; le matin, immobilisé par son appareil de pêche, pris dans la glace, il va être tué par le seigneur et les manants; mais le seigneur, qui déjà croit l'occire, glisse et, tombant l'épée en avant, tranche la queue de l'animal qui déguerpit au plus vite.

Le *Jugement de Renart* est le plus fameux épisode du roman :

Le roi Noble, le lion, tient cour plénière; arrivent en cortège Chantecler, Pinte et d'autres poules traînant sur une charrette le corps de leur sœur Copée que Renart vient de tuer. Ce dernier méfait, ajouté à beaucoup d'autres, donne la partie belle aux ennemis du « méchant baron » : le coupable doit com-



Renart sur la roue de Fortune.
(D'après un manuscrit. — Bibliothèque nationale à Paris.

paraître pour être jugé. Le difficile est de le saisir; un messager, Brun l'ours, chapelain du roi, lui est dépêché, mais revient en piteux état: Renart lui a, par astuce et cruauté, fait prendre le mufle dans un tronc d'arbre demi-fendu, lui jurant qu'il y trouverait le plus savoureux des miels. Brun n'a échappé à la mort qu'en s'arrachant horriblement la peau du visage. La colère de Noble est terrible : Renart sera châtié. Les barons fidèles vont l'assiéger dans sa forteresse de Maupertuis. Renart cède, se présente au roi pour implorer son pardon et, afin d'expier ses fautes, part pour la Terre Sainte.

Ailleurs, on assiste aux cérémonies funèbres qui entourent la mort de Renart, lequel toujours ressuscite; ou bien le héros se fait moine, est couronné roi au grand dommage de ses sujets, et il n'est pas jusqu'à la condition de trouvère par laquelle il ne passe.

***Origine de* Renart.** — Le noyau de l'œuvre nous est parvenu dans une rédaction du XIIe siècle; avec les suites qui lui furent données au XIIIe, et qui triplent la partie primitive, le roman dépasse 100 000 vers.

L'origine en est vieille comme l'humanité et ne saurait être déterminée : les fables anciennes, traduites dans des recueils appelés « Ysopets », des contes venus des pays du Nord, de l'Orient, ou hérités de l'antiquité, mettaient en scène des animaux; certains noms sont germaniques de naissance : Isengrin, Richild (ou Richeut) appelée aussi Hermeline, femme de Renart, Hersent, femme du loup, sans parler de Renart lui-même; d'autres sont bien français : Noble, Chantecler, Couart, le lièvre. Le roman s'est donc fait par apports de temps et de lieux divers; mais le succès considérable de *Renart* prouve que le public français reconnut l'œuvre pour sienne dans la forme et dans l'esprit.

Esprit et intérêt de l'œuvre. — Les petites gens qui se délectaient à ouïr les contes du roman de *Renart* y trouvaient une parodie de la société aristocratique, fort réjouissante pour eux : Renart et Isengrin sont barons; la cour de Noble est régulièrement constituée avec hiérarchie et multiples emplois; le terrier de Renart devient un château fort dont ses ennemis entreprennent le siège. Le roman est donc en un sens la contrefaçon d'une chanson de geste, et les illustrations des manuscrits réalisent le comique dont s'égayait à ce sujet l'imagination des auditeurs.

L'esprit railleur qui s'attaque aux nobles ne respecte pas plus les gens d'Église : les funérailles de Renart sont une irrévérencieuse bouffonnerie.

Mais la satire, du moins dans l'œuvre primitive, n'est pas méchante : le but du conte n'est que de faire rire. Le mélange constant dans les personnages de leurs mœurs, manières et nature d'animaux avec des façons humaines est ici, comme dans les fables, la source du rire. L'arrivée de dame Pinte menant le convoi funèbre de Copée est du meilleur burlesque : cela nous divertit parce que le poète prête à des bestioles bien connues les manifestations de la douleur humaine. En ce genre, des enfants sont dupes et le drame les affecte : les grands enfants que sont des hommes naïfs, ou retrouvant pour un temps la naïveté, saisissent le sens de la mascarade et s'en amusent. L'art consiste à ne pas dépasser la limite au delà de laquelle l'invraisemblance nous choque : parfois le poète de *Renart* exagère.

Le roman est plus qu'une bouffonnerie : c'est une comédie, car les bêtes ont les défauts des gens et leurs qualités; Renart est malin, voire brutal et grossier, Noble irascible, et Brun gourmand.

Enfin l'observation de la vie courante n'est pas un

mérite négligeable de l'œuvre : on y voit les paysans avec leurs noms, Gombert du Frêne et le forestier Lanfroy, allant et venant, criant, tuant les porcs à la Noël, silhouettés d'un trait sec, mais juste.

Nombre de pages du roman de *Renart* sont encore pour nous d'une lecture pleine d'attraits.

II. — LES FABLIAUX.

Définition. — Un fabliau (forme picarde qui traditionnellement prévaut en littérature sur la forme française : fableau) est un conte en vers presque toujours plaisant, comme ceux qui constituent le roman de *Renart*, mais dont les personnages sont des hommes. Les cent cinquante environ qui nous sont parvenus datent du XIIe, du XIIIe ou de la première moitié du XIVe siècle.

Nous avons dit qu'ils sont *presque toujours plaisants :* c'est qu'un certain nombre ont une tendance moralisatrice qui exclut la recherche du comique.

A. CONTES PLAISANTS OU RÉALISTES.

Si nous mettons à part les contes à tendance moralisatrice, qui ne sont plus inspirés de l'esprit des purs fabliaux, la grande majorité nous apparaîtront comme exclusivement soucieux de faire rire l'auditoire peu raffiné auquel ils s'adressaient.

Exemples. — Voici le résumé de quelques-uns des fabliaux les plus amusants.

Estula. — Deux malheureux s'en vont de nuit, dans la bergerie et le jardin d'un sot riche, voler des choux et un mouton. Au bruit qu'ils font, le fils du bourgeois appelle le chien nommé « Estula ». Un des voleurs croyant que son compère lui demande :



« Es-tu là ? » dit : « Oui, j'y suis ». L'enfant s'imagine que c'est le chien qui a parlé et qui est ensorcelé : il va chercher pour l'exorciser le curé qu'il amène sur son dos. Le voleur de choux croit, en voyant le groupe, que son camarade apporte le mouton : « Attends, dit-il, je vais l'égorger. » Le curé effrayé s'enfuit, et les voleurs de rire en emportant leur butin.

Le vilain mire. — Un paysan battait souvent sa femme. Or, un jour, elle voit des gens du roi qui cherchent un médecin : il s'agit d'enlever une arête prise dans la gorge de la princesse. La femme du vilain tient sa vengeance : elle indique aux gens du roi son mari comme un excellent médecin, mais qu'il faut rouer de coups pour lui faire avouer sa qualité. Le paysan bien battu est emmené à la cour, où il guérit la princesse en la faisant rire. Aussitôt les malades affluent : pour s'en débarrasser, il annonce qu'il guérira tout le monde avec les cendres du plus mal en point : chacun se déclare bien portant, et le « médecin malgré lui » rentre à la maison comblé de cadeaux.

On connaît l'imitation que Molière a faite de ce fabliau dans le *Médecin malgré lui.*

Un curé en voyage, voulant manger des mûres, arrête son bidet et, pour atteindre les fruits, monte debout sur le dos de la bête. « Qu'arriverait-il si quelque mauvais plaisant criait : hue ! » S'étant fait cette réflexion *à haute voix*, il pique une tête dans le buisson, car le cheval s'est mis en marche.

Une pauvre vieille, pour se faire rendre la vache qu'il lui a prise, veut, sur certain conseil, *graisser la patte* à l'intendant du seigneur : elle va au château et passe un morceau de lard sur les mains du maître qui se promène les bras derrière le dos.

Un clerc, ayant rencontré près de Compiègne *trois aveugles*, leur fait croire qu'il donne *à l'un d'eux* une pièce d'or ; chacun est persuadé que la pièce a été remise à l'un de ses deux compagnons ; le clerc les suit chez l'aubergiste où ils vont dîner, puis fait exorciser le traiteur lorsqu'il réclame son dû aux pauvres diables mystifiés.

4

La raillerie dans les fabliaux. — Tous ces fabliaux sont uniquement destinés à faire rire l'auditoire. Ceux aux dépens de qui l'on rit sont : des bourgeois dont la richesse et l'avarice ont pour rançon la sottise, des membres du bas clergé en relations constantes avec les petites gens, des curés peureux et gourmands dont on se gausse parce qu'on les jalouse beaucoup et les craint un peu (ils ont le pouvoir d'exorcisme !) ; on rit aussi aux dépens des pauvres gens naïfs que les malins s'amusent à duper, et le plus souvent possible aux dépens des ménages, où maris et femmes échangent plus de gros mots et de coups que d'aménités. Les coups jouent un grand rôle dans les fabliaux : un pugilat devait être très apprécié de ce public grossier, amateur aussi d'histoires triviales ou macabres, comme celle des trois commères qui s'enivrent si bien que le guet les ramasse pour mortes et les porte au cimetière où elles se réveillent, déjà dans la fosse commune.

En retour, à qui vont les sympathies ? Si l'on peut dire qu'il y ait des personnages sympathiques dans les fabliaux, ce sont les malins qui se tirent d'affaire par leur ingéniosité, les « pauvres voleurs » mal conseillés par la misère. Mais la moquerie ne connaît guère l'atténuation de la pitié et le conte fait rire aux dépens des malheureux : il est brutal dans le fond comme souvent dans la forme.

Deux fabliaux remarquables. — Sortant de la longue série des fabliaux qui ne témoignent d'aucune qualité de pénétration, de finesse dans l'observation de la vie, deux contes de Gautier le Long révèlent un talent déjà digne d'être signalé :

Le valet qui d'aise à mésaise se met est l'histoire du garçon qui vit largement de son salaire tant qu'il est

seul, mais qui, se mettant en ménage, se met dans la misère.

La Veuve est la peinture de la femme qui passe insensiblement du deuil inconsolable au désir du remariage.

Ces deux contes ne sont pas de simples anecdotes, mais de véritables études qui portent chacune non sur un cas particulier, mais sur toute une espèce de cas analogues. Elles sont conduites avec une sûreté et une finesse d'observation uniques dans l'histoire des fabliaux.

B. CONTES MORAUX.

Alors que dans tous les précédents fabliaux l'intention morale est totalement absente, certains récits au contraire ont manifestement un dessein moralisateur. En voici deux exemples :

Le Chevalier au barisel. — Un chevalier s'est moqué d'un ermite, le vendredi saint, par une confession dérisoire : pour pénitence, l'ermite lui impose de remplir d'eau un barisel (petit baril). Mais toutes les tentatives du chevalier sont vaines : l'eau s'écarte du baril toutes les fois qu'il est plongé dans la rivière. Le chevalier repentant finit par pleurer sur ses fautes : une larme tombe dans le barisel qui se trouve plein.

La Housse partie (partagée). — Un père s'est dépouillé de sa fortune en faveur de son fils pour le bien marier. Le fils et la bru, las d'héberger le père devenu vieux, veulent le chasser. « Au moins donnez-moi une couverture », dit le vieillard. Le fils ingrat envoie son enfant chercher une housse de cheval à l'écurie. Le garçonnet la déchire pour n'en donner que la moitié à son grand-père. Tous se récrient contre tant d'avarice. Mais l'enfant : « L'autre moitié, dit-il, est pour mon père, lorsque, devenu grand et riche, je le chasserai de chez moi ! » Le fils, sensible à la leçon inconsciemment donnée, se repent et garde le vieillard.

Dans les contes de ce genre, on sent la main ou du moins l'influence des clercs.

Fortune des fabliaux. **— La vogue des fabliaux n'a pas fait vivre le genre au delà des premières années du XIVe siècle ; du moins rien n'autorise à croire qu'il en fut autrement : la prose, en effet, l'emporta sur le vers dans la rédaction des contes. Mais l'esprit railleur qui cherche à rire partout et en tout, sans indulgence ni pitié et souvent sans finesse, passera dans la littérature dramatique, dans la farce.**



Renart devant le Roi Noble.
(Manuscrit du XIVe s.)



CHAPITRE VII

SOMMAIRE :

Le lyrisme et la satire dans RUTEBŒUF. — JEAN DE MEUN et la deuxième partie du *Roman de la Rose* : sa manière ; l'esprit de son œuvre.

I. — RUTEBŒUF

(mort en 1280).

Au temps où la littérature narrative de *Renart* et des fabliaux récréait bourgeois et vilains, un véritable poète sorti du peuple de Paris a exprimé, en des vers dont beaucoup méritent d'être connus, ses sentiments sur la vie et sur ce qu'il voyait autour de lui : c'est le trouvère Rutebœuf.

De la vie, Rutebœuf n'eut pas à se louer : la misère fut sa plus fidèle compagne et il a trouvé pour dire sa détresse des accents d'une mélancolie touchante et vraiment lyriques (1).

Mais, soutenu par une foi religieuse naïve et sincère, il y a puisé l'inspiration de vers tout brûlants d'ardeur mystique : ceux, par exemple, où il dit son culte à la Vierge Marie.

(1) C'est encore la pauvreté qui inspire, vers le même temps, le lyrisme du jongleur COLIN MUSET.

Ce qu'il voit autour de lui est loin de le satisfaire ; il regarde la société du côté peuple et du côté laïque, et son mécontentement lui dicte des pièces satiriques :

a. contre la classe noble qui a perdu l'ardeur d'antan pour les croisades ; *la Dispute du croisé et du décroisé* ou *la Complainte d'outre-mer* dénoncent ces fanfarons qui se croisent « au feu, près de la cheminée », échauffés qu'ils sont par les fumées du vin, et le lendemain, oublieux de leurs promesses, vont tout bonnement « au lièvre chasser » ;

b. contre la société religieuse corrompue, à son gré, par la surabondance des ordres mendiants, et par l'ingérence du pape dans les affaires du royaume. Les *Dits des Règles* ou *des Béguines* sont les plus connus ; Rutebœuf y persifle ceux ou celles qui n'ont de la piété qu'un extérieur affecté, derrière lequel se cachent des défauts trop réels.

II. — JEAN DE MEUN

(fin du XIII° siècle).

***La deuxième partie du* Roman de la Rose.** — Quarante ans après la mort de Guillaume de Lorris, vers 1275, Jean de Meun entreprit de donner une suite à l'œuvre de ce poète, qui était restée inachevée. Mais il y a une telle différence, même de telles contradictions entre l'esprit de la deuxième partie et celui de la première, que ce sont en réalité deux œuvres différentes à étudier et à replacer chacune en son milieu. Nous avons parlé en son temps de celle de Lorris (chap. IV).

Jean de Meun garde le canevas de Guillaume et donne une conclusion au récit : un assaut est livré à la tour élevée par Jalousie, où Bel-Accueil était enfermé pour avoir favorisé les desseins du jeune homme amoureux



Jean de Meun continuant le *Roman de la Rose*.
(D'après un manuscrit. — Bibliothèque nationale, à Paris.)

de la Rose qu'il voudrait cueillir; Bel-Accueil est délivré et la Rose cueillie.

La donnée de la narration et les principaux personnages, voilà tout ce qu'il y a de commun entre les deux parties du poème le plus célèbre peut-être au moyen âge : ici, la manière et l'esprit sont nouveaux.

La manière de Jean de Meun. — Jean de Meun est un homme très instruit, formé à l'Université. Aussi aime-t-il les longs exposés didactiques ou moraux : Raison fait au jeune homme un sermon de 2000 vers sur l'amour et les passions, avec exemples historiques et moraux tirés de l'antiquité; Nature, — personnage nouveau, dont le rôle est d'assurer la conservation des espèces vivantes, — se confesse à son chapelain Génius en 2600 vers, et cette confession est une revue encyclopédique de toutes les connaissances scientifiques du moyen âge.

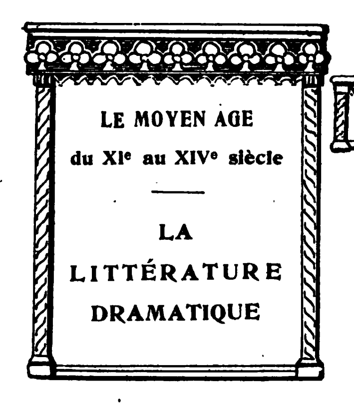
L'esprit de l'œuvre. — L'amour chevaleresque et courtois n'est plus l'idéal, ni la femme l'être révéré : l'un est raillé, l'autre bafouée. Contre les nobles, les princes, le bourgeois Jean de Meun décoche des traits hardis : leur supériorité, affirme-t-il, n'était à l'origine que physique et brutale. L'ancien élève de l'Université toute gallicane s'attaque, en des diatribes violentes, aux moines mendiants qui s'insinuent partout, riches et puissants : Faux-Semblant, personnification nouvelle de l'hypocrisie, est l'être odieux qui ne cherche que son intérêt, appartenant, selon qu'il y trouve avantage, tantôt au monde, tantôt au cloître. Mais, pieux avec sincérité, le poète exalte la sainteté d'une existence de bienfaisance et de travail. Toute sa philosophie se ramène, en fin de compte, à ce précepte : vivre selon la nature.

Dans l'œuvre de Jean de Meun on reconnaît donc à la fois l'esprit des clercs, puisque c'est une « somme » de connaissances et théories scientifiques et philosophiques, et celui des bourgeois, porté à la satire.

***Conclusion.* — Le *Roman de la Rose* de Jean de Meun eut un succès considérable en son temps et dans les siècles suivants : il fut lu, mais aussi attaqué avec passion. Aujourd'hui encore, des pages nous en intéressent, mais à cette œuvre démesurée (près de 20 000 vers) manquent l'ordre et la valeur de l'expression.**



Sermon au dieu d'amour.
(Manuscrit du XIVe s.)



CHAPITRE III

SOMMAIRE :

Conditions favorables au théâtre. — Les origines. — Le premier drame français connu. — Progrès dans la laïcisation du théâtre. — Le théâtre profane et comique.

Conditions favorables au théâtre. — Les origines. — Grande fut la part de la foi religieuse dans la formation de notre littérature médiévale : les chansons de geste avaient eu pour berceaux les lieux de pèlerinage ; c'est dans l'édifice religieux et le culte lui-même que se trouve l'origine de notre théâtre.

En des âges où les fêtes religieuses étaient pour le peuple les grandes diversions à une vie pénible et souvent misérable, c'est à l'église, dans les cérémonies du culte, qu'il trouvait les plus beaux spectacles, gratuits et magnifiques, capables de ravir son imagination. La Nativité, mise en action par les soins du clergé, avec la crèche et les personnages, devait émerveiller les petites gens et les toucher profondément. Parfois une partie de l'office était dialoguée (dimanche de la Passion), ou (dimanche des Rameaux) donnait lieu à une sorte de drame.

La représentation dramatique se sépare du culte. — Mais la pureté du culte voulait que l'église ne devînt

pas un théâtre. Aussi, au XIIe siècle, la mise en scène passe-t-elle sur le parvis. La représentation est toujours destinée à l'édification religieuse du public, mais le souci d'être compris directement par la parole fait développer de plus en plus le dialogue en langue vulgaire aux dépens du latin, langue liturgique.

Le premier drame français connu. — Le premier drame qui nous soit parvenu date du XIIe siècle et s'intitule *le Jeu d'Adam.* L'action se passe successivement au paradis et sur la terre ; l'enfer est, lui aussi, figuré sur la scène simultanément avec les autres lieux.

Dieu défend aux premiers humains, Adam et Ève, de toucher à l'arbre de science. Après une apparition de démons grotesques, Satan entreprend de tenter Adam, puis Ève. Ève succombe à la tentation. — Adam et Ève chassés du paradis travaillent péniblement ; ils meurent et les diables, joyeux, les emmènent en enfer. — Enfin l'épisode de la mort d'Abel tué par Caïn est suivi du défilé des prophètes annonçant la Rédemption.

La partie la plus intéressante est la scène déjà très habile de la tentation d'Ève par Satan, qui sait exciter en elle coquetterie, gourmandise, orgueil, curiosité, jalousie. La partie comique est constituée par les apparitions de diables grimaçants et gambadants.

Progrès dans la laïcisation du théâtre. — La disparition complète de toute indication liturgique ou scénique en latin coïncide sans doute avec le moment où le drame s'est détaché complètement de l'église.

Des premières années du XIIIe siècle, il nous reste une pièce, une seule, jouée à Arras à l'occasion de la fête de saint Nicolas. L'auteur en est JEAN BODEL.

La scène représente à la fois tous les lieux où se déroulera l'action.



Une armée de chrétiens vient attaquer un roi musulman. Avant la bataille, un ange apparaît qui promet à tous les chrétiens la mort et le paradis. En effet, ils se battent, meurent, et l'ange reparaît pour les bénir.

Cependant un vieillard a survécu et a été trouvé en prières devant une image de saint Nicolas. Les païens emmènent l'un et l'autre. Le roi musulman fait jeter le vieillard en prison et, par dérision, déclare que son trésor n'aura plus d'autre gardien que le saint. — L'auteur nous transporte dans une taverne où des voleurs jouent et se querellent, après quoi ils vont voler le trésor, et reviennent s'enivrer. — Le roi, furieux, ordonne la mort du vieillard chrétien, mais saint Nicolas apparaissant aux voleurs leur fait restituer le trésor. — Le roi se convertit au christianisme.

Cette pièce complexe, dont les deux parties s'opposent l'une à l'autre, apparaît curieusement inspirée, dans la première, des chansons de geste et de l'esprit des croisades. Dans la deuxième partie elle a des scènes de comédie réaliste. Enfin l'intervention miraculeuse du saint la rattache à un genre très répandu par la suite : les miracles.

Du XIIIe siècle nous est parvenu un pur spécimen de ce genre : le *Miracle de Théophile*, de Rutebœuf.

Le clerc Théophile, dépouillé de ses biens par un évêque, a vendu son âme au diable pour recouvrer son avoir. Il se repent, et, par l'intercession de la Vierge, rentre en possession de l'engagement signé par lui à Satan.

Nous verrons au XIVe siècle les miracles offrir un caractère nouveau.

Le théâtre purement profane et comique. — C'est seulement vers la fin du XIIIe siècle que nous est révélé un théâtre purement profane et comique : *le Jeu de la Feuillée* de l'Arrageois ADAM DE LA HALLE, l'auteur de



Robin et Marion (cf. chap. IV), a été représenté à Arras en 1262, nous ne savons dans quelles circonstances.

Cette pièce (jouée sous une « feuillée », théâtre de verdure) débute par des traits satiriques contre l'avarice de divers Arrageois. — Un moine montre moyennant finances des reliques qui guérissent de la folie : un pauvre fou qui les touche n'en est nullement guéri et dit toutes sortes de vérités sur les gens du lieu. — Suit une scène de féerie. — La Fortune montre sa Roue sur laquelle elle élève des gens connus du public. — La pièce se termine sur une scène de taverne.

Le *Jeu de la Feuillée*, très complexe, mêlant la bouffonnerie à la satire, les scènes de fantaisie aux scènes réalistes, est remarquable par le mouvement et par l'art du dialogue.

Il faudra aller jusqu'au XVe siècle pour retrouver le théâtre comique.



Costumes nobles.
(Miniature du XIVe s.)





SOMMAIRE :

Appauvrissement de la littérature. — Poésie lyrique : poésie de circonstance et patriotique, poésie courtoise. — Poésie dramatique : les miracles. — Éloquence religieuse : GERSON.

Appauvrissement de la littérature. — Nous avons assisté au développement, puis à la décadence de la littérature aristocratique des chansons de geste et des romans. Au XIVe siècle, ces formes disparaissent. La noblesse ne cesse pas à cette époque de mener la vie brillante qu'elle a connue et qui inspira la littérature courtoise, loin de là : partagée entre une existence de cour, luxueuse et raffinée, et l'enivrement de la guerre, la chevalerie ne se ressent pas des misères qui fondent sur la France ; mais elle n'inspire presque rien en poésie, la seule œuvre où elle revive est en prose.

Les roturiers étaient, au début du XIVe siècle, arrivés à l'aisance ; mais les bouleversements de la vie nationale et les fléaux : guerre étrangère et civile, épidémies, disettes, qui s'abattent sur eux pendant plus d'un siècle, les plongent dans une existence troublée et misérable ; la littérature joviale qu'ils avaient aimée et encouragée ne trouve plus à se développer.

Entre la chevalerie, en pleine décadence morale, qui a perdu sa raison d'être et qui va disparaître, et



les classes roturières, le pouvoir royal s'est établi solidement. Il se fait le protecteur des petites gens qui se dévouent aux lettres, de même qu'il se fait servir en politique ou à la guerre par des hommes qui n'ont rien du chevalier. Charles V, Charles VI dans ses moments lucides, aiment les livres et les écrivains. Les circonstances paraissent favorables en un sens à la littérature qui pourrait renouveler son inspiration — et tirer profit du goût qui se manifeste alors pour les écrits latins et italiens.

Mais les poètes ne s'élèveront pas au-dessus d'un réalisme sans grandeur. Des Italiens on n'imitera que la licence de Boccace; et les traductions de Tite-Live (par Bersuire), d'Aristote (par Oresme sur un texte latin), de Cicéron, ne serviront qu'à enrichir et assouplir la langue.

Nous nous arrêterons à la poésie lyrique, à la poésie dramatique, à l'éloquence religieuse et aux chroniques de Froissart.

I. — POÉSIE LYRIQUE.

Importance prédominante des formes. — La poésie lyrique est héritière des formes et de la manière de l'âge antérieur ; mais c'est à travailler l'enveloppe que les rimeurs sans inspiration appliqueront désormais tout leur soin, et trop souvent l'enveloppe sera vide. L'agencement des vers, modifié dans le sens d'une incessante complication, exige du poète une ingéniosité toujours plus grande. Les formes s'imposent, rigides ; le poète n'est plus libre de les changer à sa guise, de les modeler selon le mouvement de sa pensée : rondeau, virelai, chant royal ou ballade obéissent à des lois fixes ; il eût fallu pour les animer

une inspiration vigoureuse ou ardente qui fit défaut. Absence de sincérité dans le sentiment, de simplicité et de naturel dans l'expression qui deviendra souvent énigmatique, défaut de souplesse dans la forme laborieusement torturée, tels sont les caractères de la « rhétorique » (1) : elle fleurit dans les cours des princes et conduira la poésie française jusqu'à la Renaissance.

Poésie de circonstance et patriotique. — Des poètes, profondément remués par les événements contemporains, auraient créé des œuvres fortes et personnelles. Mais les vrais poètes manquent et les œuvres restent médiocres. Citons la *Ballade sur la mort de Bertrand du Guesclin*, d'un écrivain qui fut une sorte de poète officiel à la cour des rois contemporains : EUSTACHE DESCHAMPS (1350-1410). Cet auteur fécond, rimeur trop souvent prosaïque, est un bourgeois de sens pratique, capable de frapper le vers solide et de réussir la fable satirique (ballade du *Chat et la Souris*).

De CHRISTINE DE PISAN notons le *Dittié à la louange de Jeanne* (d'Arc), dont l'intention est touchante.

ALAIN CHARTIER s'acquit une renommée que ne justifie guère sa poésie. Sa prose (*Quadriloge invectif*), où passe un souffle patriotique, vaut mieux que ses vers.

Poésie courtoise. — La société chevaleresque, au milieu des malheurs nationaux, jette son dernier mais brillant éclat. Dans la première moitié du XVe siècle un de ses membres, suivant la tradition des poètes lyriques

(1) Le premier des « rhétoriqueurs » est Guillaume de Machaut. Les plus célèbres seront Chastelain, Crétin, Molinet.





La conversation dans un jardin.
(D'après un manuscrit du XVe siècle. — Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.)

5

courtois, écrivit des pièces légères, aimables, totalement étrangères aux misères du temps. Ce poète est Charles d'Orléans (1391-1465). Mêlé à la guerre, fait prisonnier à Azincourt (1415), vingt-cinq ans captif en Angleterre, à peine trouve-t-il sous sa plume quelques vers d'une mélancolie d'ailleurs passagère.

En regardant vers le pays de France,
Un jour m'advint à Douvres sur la mer
Qu'il me souvint de la douce plaisance
Que je soulais (1) au dit pays trouver.

Rentré en France, à sa cour de Blois peuplée de poètes ses protégés, il charme ses luxueux loisirs en cultivant la poésie. Il excelle à trouver pour de petits sujets le cadre léger qui leur convient. De son œuvre se dégage une impression de fraîcheur et de grâce (cf. le *Rondel* du printemps : *Le temps a laissé son manteau...*) ou de malice.

II. — POÉSIE DRAMATIQUE.

Pauvreté du théâtre au XIVe siècle. — Les Miracles. — Nous sommes très mal renseignés sur la littérature dramatique du xive siècle. La misère des temps ne devait pas être favorable aux réjouissances populaires. En tout cas, les seules pièces qui nous soient parvenues ont un caractère triste et pieusement crédule très marqué.

Ce sont les *Miracles de Notre-Dame*, au nombre d'une quarantaine. Voici quelques sujets :

« Comment la femme du roi de Portugal tua le sénéchal du roi, dont (par suite de quoi) elle fut condamnée à être brûlée, et Notre-Dame l'en garantit »;

(1) J'avais coutume de...

« Comment un enfant ressuscita entre les bras de sa mère que l'on voulait brûler parce qu'elle l'avait noyé »;

« Miracle de saint Jean le Paullu, ermite, qui occit la fille d'un roi et la jeta en un puits, et depuis par sa pénitence Notre-Dame la ressuscita ».

Tout aussi triste et touchante d'abord, puis heureuse en son dénoûment, est l'*Histoire de Grisélidis*, qui ne se rattache pas aux miracles : un marquis, ayant épousé une pauvre jeune fille, feint, pour l'éprouver, de la chasser avec ses enfants; Grisélidis est tellement pitoyable et soumise en son malheur qu'il cesse l'épreuve.

C'est un véritable drame; il en a été fait une adaptation moderne.

III. — ÉLOQUENCE RELIGIEUSE.

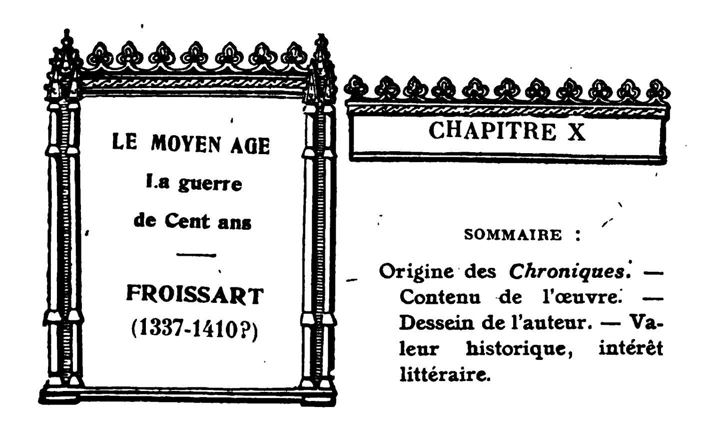
Pendant tout le moyen âge, la prédication religieuse a été très active. Aux clercs, on prêche en latin; au peuple, comme aux lais dans les couvents, les prédicateurs s'adressent en langue vulgaire. Mais ce n'est pas avant la fin du XIVe siècle que nous avons à enregistrer le nom d'un orateur. Dans les nombreux recueils et répertoires de sermons tout faits destinés aux prédicateurs peu habiles ou peu disposés à l'effort, la littérature ne trouve rien qui l'intéresse. Il en va autrement avec les sermons de GERSON, prononcés entre 1390 et 1415. On y trouve sans doute les procédés traditionnels du développement scolastique : divisions et subdivisions marquées nettement, l'emploi de l'allégorie. Mais, dans sa foi profonde, dans le sentiment de sa mission religieuse et morale, Gerson puise la vie et la chaleur; la pitié des misères du temps lui donne le pathétique. Dans le commerce des maîtres orateurs latins, qu'avec quelques érudits de sa

génération, ancêtres des humanistes du XVIe siècle, il pratiquait assidûment, il a gagné certaines qualités oratoires : abondance et largeur d'une période bien construite et cadencée, qui, malgré des maladresses, des gaucheries d'expression, font de lui le premier représentant de l'éloquence française.

Ces mérites de la forme feront défaut aux Maillard, aux Menot, à ces frères prêcheurs qui, sur la fin du XVe siècle, manieront rudement leur auditoire, en le gagnant par des familiarités, des jovialités, pour l'épouvanter ensuite plus sûrement par la vision de la mort.



Un copiste.
(Manuscrit du XVe s.)



CHAPITRE X

SOMMAIRE :

Origine des *Chroniques*. — Contenu de l'œuvre. — Dessein de l'auteur. — Valeur historique, intérêt littéraire.

***Origine des* Chroniques.** — La société chevaleresque anglaise et française du XIV[e] siècle inspira une vive admiration à un témoin, Jean Froissart, qui voulut la faire vivre en ses récits.

Froissart (de Valenciennes), protégé par des gens puissants qui furent tour à tour la reine d'Angleterre, le duc de Brabant, le comte de Blois, le roi d'Angleterre Richard II, était, de son métier de clerc, historiographe. Voyageant avec ses protecteurs ou grâce à eux, il visita l'Écosse, l'Italie, la France.

Au cours de ses voyages, de ses séjours auprès des princes, et de ses entretiens avec tous ceux qu'il rencontrait, Froissart rassembla une masse d'anecdotes. C'est de tous les documents amassés ainsi qu'il fit ses *Chroniques*.

Contenu de l'œuvre. — Les *Chroniques* de Froissart embrassent les trois derniers quarts du XIV[e] siècle (de 1325 à 1400). Il y raconte la bataille de Crécy, le siège de Calais, les batailles de Poitiers, de Cocherel, l'his-

toire d'Étienne Marcel et sa mort, des faits de l'histoire des Flandres et de l'histoire d'Angleterre.

Dessein de l'auteur. — Ayant vécu dans la société aristocratique, Froissart en est l'obligé, l'admirateur et le peintre. Pour les vilains il n'a que mépris et jamais de pitié, car ils ne sont que « ribaudaille » ; il ignore la bourgeoisie. Par contre, il souhaite que son livre soit lu par tous les jeunes chevaliers, auxquels il le destine, pour qu'ils y apprennent à devenir des preux.

Ce que Froissart entend par « preux », ce ne sont point des chevaliers à la mode des Roland, des Villehardouin, dévoués au service public, à quelque grande ou noble cause, mais de hardis aventuriers. Les prouesses qu'il rapporte sont des faits d'armes inspirés par l'amour du risque et l'esprit d'aventure. Dans la grande guerre dont il est contemporain, il ne voit que ces prouesses, et jamais le peuple qui pâtit, tandis que le seul monde qu'il connaisse et veuille connaître mène sa vie brillante et batailleuse. Il en vient à confondre dans la même admiration guerriers et routiers, chevaliers et détrousseurs de grands chemins.

***Valeur historique et intérêt littéraire des* Chroniques.** — Les *Chroniques* de Froissart n'ont guère de valeur historique, parce que :

l'auteur a des préventions : suivant les temps et ses protecteurs du moment, il est plus favorable aux Anglais ou aux Français ;

il ne se documente pas suffisamment, acceptant avec crédulité les récits de ses interlocuteurs et imaginant ce qu'il n'a pas vu ;

enfin il manque d'idées directrices.



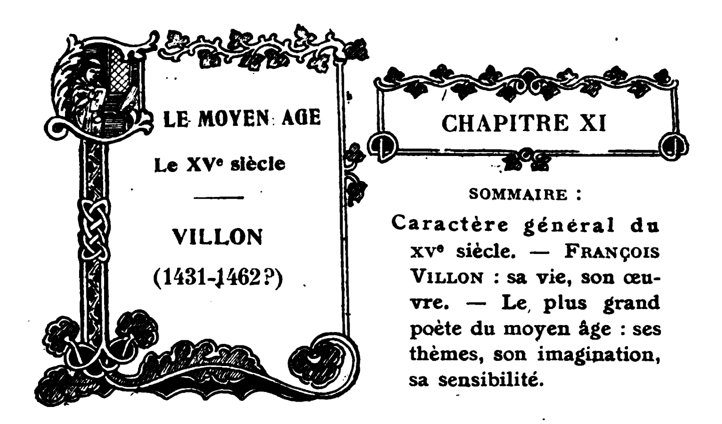
Mais ces chroniques ont un réel intérêt littéraire : Froissart tâche à faire des tableaux fidèles de la vie chevaleresque : tournois ou combats, fêtes, entrées de princes dans les villes.

Il trouve le pittoresque, notant les couleurs et les bruits : « cottes bigarrées de jaune et de bleu, chevronnées de blanc sur bleu, de noir sur rouge, mêlées de vert et de bleu, nuancées de vert et de jaune ». — « Le cliquetis sur ces bassinets (casques) était si grand d'épées, de haches et de plombées (masses), que l'on n'y entendait goutte ».

Les *Chroniques* de Froissart sont la dernière œuvre du moyen âge dans la lignée de la littérature aristocratique, le dernier livre de « chevalerie ».



Froissard écrivant.
(Miniature du xv[e] s.)



Caractère général du XVe siècle. — Comparée à la période précédente, celle-ci est remarquablement riche. Elle produisit un vrai poète : Villon. Très curieuse au point de vue historique à cause des habiles progrès du pouvoir royal, elle eut cette bonne fortune qu'un spectateur du règne de Louis XI, Commines, s'en fit plus que le chroniqueur, presque l'historien. Enfin la bourgeoisie, qui dans la paix se reprend à la « bonne vie », favorise une véritable renaissance du théâtre.

VILLON
(1431-1462?).

Renseignements biographiques. — Pour comprendre l'œuvre de Villon, il faut connaître, au moins dans ses grands traits, la vie du poète. La première partie de son existence fut consacrée à l'étude. Guidé par celui qui l'adopta et dont il prit le nom, Guillaume Villon, ecclésiastique, François (de Montcorbier ou des Loges) était à vingt et un ans maître ès arts (licencié ès lettres).


Cy commencent les vigilles de la mort
du feu roy charles septiesme. a neuf pse
aulmes et neuf leçons.
Invitatorium.
Venite nunc et ploremus.
Pour le trespas du feu bon roy.
Et ses bienffais recolemus.
Comme conduiz en bon arroy.
Sans nous souffrir vivre en desroy.
Dont le louer bien debemus.
Et sy gardoit justice et foy.
Venite nunc et ploremus.
Quoniam des quil vint au regne
Tout le royaulme estoit bien bas.
Et navoit terre ne demaine.
Qui ne fust en pleuvy rabas.
Guerres. tensons. noises. debas.
Par tout pays habebamus.
Mais il a tout mis au bas.
Venite nunc et ploremus.
Notte len vout bien comment.
Il nous en a prins et prendra.
Avecques le soulagement.

Page d'un manuscrit du xve siècle : Vigiles de Charles VII.
(Bibliothèque nationale, à Paris.)

A partir de ce moment, il dut sans doute se laisser aller à une vie d'étudiant paresseux, frondeur à l'égard de l'autorité, et peu respectueux du bien d'autrui, car en quelques années il tombe dans la société des repris de justice. Après avoir tué un prêtre au cours d'une querelle, il disparaît de Paris ; s'il y rentre, c'est pour s'affilier à une bande de voleurs. En 1461, il est en prison (à Meun-sur-Loire), près d'être pendu, lorsque Louis XI, de passage, le gracie. De cette année 1461 date le *Grand Testament*. Le *Petit Testament* est antérieur, sans que la date en soit établie.

Villon, malgré le ton repentant du *Grand Testament*, est, en 1462, au Châtelet, condamné à la potence. De là date la *Ballade des Pendus*. Délivré encore une fois et banni de Paris, il disparaît sans laisser de trace.

***Le* Grand Testament.** — De son œuvre, publiée pour la première fois en 1489, ce qui nous intéresse, ce sont les deux *Testaments*.

Les *Testaments* reçoivent leur nom des legs burlesques, ironiques et satiriques, riches sans doute en allusions incompréhensibles pour nous, qui remplissent le premier, le *Petit*, et se trouvent dans la deuxième partie du *Grand*. En voici quelques exemples : le poète lègue à son barbier les rognures de ses ongles, à un ivrogne l'enseigne d'un cabaret, à des usuriers de l'argent (*Petit Testament*). — De sa prison, il lègue à son père adoptif sa bibliothèque (!), à sa mère une ballade pour prier Notre-Dame (*Grand Testament*).

Le *Grand Testament* est l'œuvre capitale de Villon ; il est d'une étendue assez considérable, puisqu'il comprend cent soixante-treize huitains dans lesquels le poète a enchâssé un certain nombre de ballades.

Ce qui nous y attache et nous y touche, ce sont :

a. *Les thèmes* ou idées générales :

fuite irréparable du temps, regret de la jeunesse gaspillée, menace permanente de la mort (sur ces développements se greffent les célèbres ballades des *Dames du temps jadis* et des *Seigneurs du temps jadis*), évocation de la mort (avec la *Ballade des Pendus*), souci de « l'au-delà » que montrent à Villon ses croyances religieuses.

b. *L'imagination* du poète :

Pour exprimer ses idées et sentiments généraux, lieux communs en eux-mêmes, Villon imagine avec précision et netteté; il ne disserte pas, il peint avec une fidélité qui donne à sa poésie un réalisme parfois charmant, parfois poignant, parfois macabre; on trouvera ces trois caractères en lisant :

— la *Ballade à Notre-Dame* (il fait parler sa mère) :

> Au moustier vois, dont suis paroissienne,
> Paradis peints où sont harpes et luths
> Et un enfer où damnés sont boulus (bouillis)...

— les regrets de Villon sur sa jeunesse, lorsqu'il pense aux heureux qui, ayant sagement vécu,

> Bons vins ont, souvent embrochés
> Sauces, brouets et gros poissons...
> Les autres mendient tout nus
> Et pains ne voient qu'aux fenêtres...

— le tableau de l'agonie :

> Quiconque meurt, meurt à douleur...
> La mort le fait frémir, pâlir...

— la *Ballade des Pendus* qui se décrivent eux-mêmes :

> La pluie nous a lavés et bués (lessivés)
> Et le soleil desséchés et noircis...



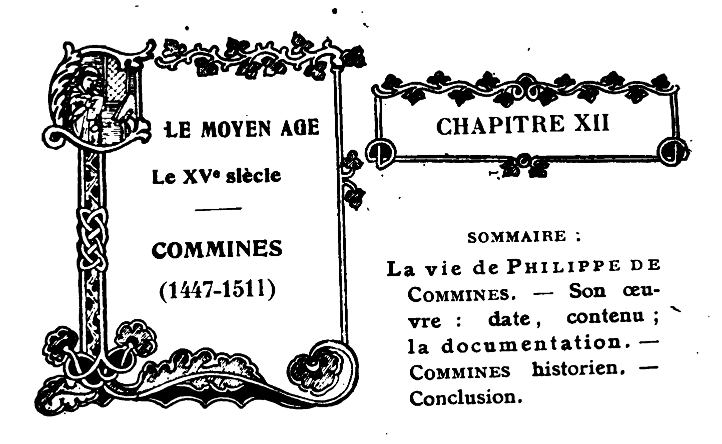
c. *La sensibilité* qui parfois perce à travers l'ironie, lorsqu'il parle de sa mère, ou des pauvres, ses frères, ou demande pour les criminels pendus la pitié des humains plus heureux dans la vie.

Conclusion. — Villon, sorti du peuple, affiné dans une certaine mesure par les études, tombé par sa faute dans les bas-fonds où il goûte l'amertume de la détresse et des regrets, ayant frôlé la mort infamante dont il a senti la pitoyable horreur, a su vigoureusement exprimer son individualité tourmentée : c'est le plus grand poète du moyen âge.



Reliure XVe siècle.





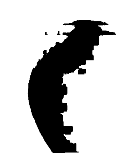
SOMMAIRE :

La vie de PHILIPPE DE COMMINES. — Son œuvre : date, contenu ; la documentation. — COMMINES historien. — Conclusion.

Les représentants les plus curieux de la société du xve siècle, le duc de Bourgogne et Louis XI, ont été connus de près et étudiés par un homme qui en a écrit des Mémoires. Cet homme est Commines.

Renseignements biographiques. — Philippe de Commines, Flamand attaché à la maison de Bourgogne, est un personnage avisé et soucieux de son intérêt. Il sert d'abord, en missions diplomatiques, son seigneur Charles le Téméraire, l'adversaire de Louis XI. Acheté par ce dernier dont le caractère lui convenait, Commines trahit le duc en passant au service du roi. Comblé par son nouveau maître de richesses et de biens, il s'acquitte en lui donnant ses précieux conseils. Sous Charles VIII, il fut successivement disgracié, puis employé à des missions diplomatiques. Sous Louis XII, il rentra définitivement dans la vie privée.

L'œuvre : date, contenu, documentation. — C'est pendant les années où, soit de gré soit de force, il vécut



loin du pouvoir royal, que Commines écrivit ses *Mémoires.*

Ils relatent les événements (de 1464 à 1498) intéressant Charles le Téméraire et Louis XI, puis les guerres d'Italie sous Charles VIII.

A plusieurs reprises, Commines rappelle que personne plus que lui n'a été à même de connaître ou d'approcher plus de hautes personnalités de tous les pays : sa documentation est donc de première source.

L'historien. — Commines lui-même a pris soin de nous dévoiler son dessein : « Je fais mon compte, dit-il, que bêtes ni gens simples ne s'amuseront point à lire ces mémoires, mais princes ou gens de cour y trouveront de bons avertissements. »

Ces avertissements sont à la fois politiques et moraux :

Ils sont *politiques*, car Commines met au jour les dessous qu'il connaît bien : « J'ai été dix-huit ans ou plus autour des princes, ayant claire connaissance des plus grandes et secrètes matières qui se sont traitées en ce royaume de France et seigneuries voisines. » Il veut faire connaître les motifs et l'enchaînement des actions qu'il rapporte. Il suit les habiles manœuvres de Louis XI dans sa lutte contre le Téméraire et relève les fautes commises par le duc se hâtant à sa propre perte. Il étudie le caractère des rois et princes qu'il met en scène : celui du Téméraire, celui de Louis XI à plusieurs reprises ; il s'efforce de pénétrer le caractère du peuple français.

Les avertissements que donne Commines sont *moraux*, parce que l'écrivain aime, à propos des événements relatés, faire des réflexions graves : sur la chute de Charles le Téméraire ; sur la fortune (après la relation de



l'exécution du connétable de Saint-Pol) ; sur la misère de la vie des hommes et notamment des princes ; sur la crainte que les grands doivent avoir d'un pouvoir supérieur au leur, celui de Dieu, pour refréner leur absolutisme.

Commines est donc un diplomate qui a des idées générales, une philosophie, sur la marche des événements historiques.

Il fait passer l'utile, le « profit », avant le brillant, « l'honneur », et affirme que finalement « qui a le profit a l'honneur ». Pourtant l'habileté politique, tant admirée par lui dans Louis XI, n'exclut pas, à ses yeux, une certaine moralité : le roi doit travailler pour le bien public et rester en somme assez honnête pour inspirer la confiance.

Avec son sens pratique, Commines ne fait nul cas des prouesses chevaleresques tant admirées par Froissart. Aussi n'est-il pas un narrateur : chez lui, nul pittoresque.

Son livre, solide mais sans éclat, fut apprécié à sa valeur et traduit en latin et dans les principales langues européennes.

Conclusion. — Si la trahison de Commines à l'égard de Charles le Téméraire est toujours une tache pour la mémoire de l'homme, l'œuvre est marquante, à la fin du moyen âge : en son esprit, elle est d'un bourgeois qui a vu la victoire et la supériorité du roi bourgeois sur le féodal; en son fond, elle est sincère et exacte; en sa forme, elle est sans artifice ; ses qualités tiennent à la perspicacité des jugements ou à la gravité des idées.





SOMMAIRE :

Fécondité du théâtre au xve siècle. — Les mistères : représentation, caractère dramatique, fortune des mistères. — Les pièces comiques : sociétés joyeuses ; moralités ; soties ; farces (le *Cuvier*, *Pathelin*).

Fécondité du théâtre au XVe siècle. — Le théâtre ne nous a rien offert dans le genre comique depuis la fin du XIIIe siècle ; le genre sérieux a reflété au XIVe siècle (dans les *miracles*) la tristesse des temps. Si l'on en juge d'après l'abondance et le caractère des pièces dans la deuxième moitié du XVe siècle, le rétablissement de la paix eut un heureux effet sur la littérature dramatique. Pièces où le sérieux domine et pièces comiques nous sont parvenues nombreuses, et nous sommes bien renseignés sur la modalité des représentations.

A. — *MISTÈRES* (1)

Toutes les pièces sérieuses portent le nom de *mistères*, du latin *ministerium* au sens de *représentation*.

Principaux mistères, religieux et profanes. — Suivant la tradition déjà séculaire, c'est dans le fonds

(1) L'orthographe traditionnelle *mystères* n'est soutenue par aucune raison et prête à confusion.





Représentation d'un mistère au xve siècle.
(Restitution par Mucha. — *Album historique* de Lavisse et Parmentier.)

religieux que les auteurs de mistères puisent surtout :

L'Ancien Testament a fourni une première série qui nous est parvenue dans une compilation globale.

Le *Nouveau Testament* est mis en scène dans ses trois parties : Nativité, Passion, Résurrection, par ARNOUL GRÉBAN, puis par JEAN MICHEL (deuxième moitié du xvᵉ siècle).

Les *Actes des Apôtres* sont la matière d'un mistère des frères Gréban.

Les principaux saints ont chacun leur mistère.

Les mistères profanes sont moins intéressants dans leur développement. A cause des sujets, empruntés à notre histoire nationale, notons le *Siège d'Orléans* (1439) et *Saint Louis* (de PIERRE GRINGOIRE).

Renseignements sur les représentations. — Il n'y avait encore au xvᵉ siècle ni théâtre fixe, ni acteurs de profession réunis en troupes permanentes.

Les acteurs de bonne volonté, groupés en confréries, formaient le noyau d'une troupe pour la représentation des mistères en une ville ou en une région. C'est ainsi que dès 1402 Charles VI autorise à Paris la « Confrérie de la Passion ».

Lorsque l'époque approche, grande fête de l'Église ou fête de saint, la confrérie organise une annonce solennelle ou *cri* pour demander aide pécuniaire, costumes, acteurs auxiliaires bénévoles.

Le *théâtre* représente simultanément tous les lieux où se déroulera l'action : le paradis, Nazareth, le Temple, Jérusalem, un palais, la mer, les limbes, l'enfer. Chaque lieu, quelquefois un simple mur percé d'une porte, s'appelle une « mansion ». Il y en a, suivant la pièce, dix, vingt ou plus encore. Les personnages se transportent de l'une à l'autre.



Les *acteurs* sont tous simultanément en scène, ceux qui ne «jouent» pas se tenant groupés à distance pour garnir les lieux vides. Ils sont de cinquante à cent, parfois cinq cents, suivant les pièces.

Les *costumes* sont ceux du xve siècle, sauf pour le Christ, qui a la tunique blanche et le manteau bleu.

La *durée de la représentation* est de trois à quatre « journées » : la *Passion* de Gréban, avec ses 35000 vers, comptait quatre journées (400 personnages); celle de Jean Michel a 65000 vers, les *Actes des Apôtres* 62000!

Parfois, la représentation du mistère d'un saint était suivie de celle d'un *miracle* propre à récréer les spectateurs en les édifiant sur la puissance du saint : c'est ainsi qu'André de la Vigne, en 1496, donnait, après son mistère de *Saint Martin*, son miracle de *l'Aveugle et le Boiteux* : deux mendiants sont guéris de leurs infirmités au passage du corps du saint défunt ; l'un, le boiteux, se lamente parce qu'il lui faudra désormais travailler, tandis que l'autre se réjouit de voir la lumière.

Caractère dramatique des mistères. — Le peuple goûtait certainement plus le mouvement des acteurs et les tableaux vivants qui constituaient le spectacle que les mérites littéraires de l'œuvre.

Dans sa foi encore forte et naïve, il suivait avec intérêt les personnages en leurs déplacements et compatissait à leurs souffrances.

Mais, pour le reposer des scènes graves et pour frapper fortement sa sensibilité, on lui offrait des « diableries », c'est-à-dire des apparitions de diables grotesques ou horribles sortant d'une gueule de dragon; les petites gens, valets, bourreaux, mêlaient les bouffonneries aux supplices. Le comique et le burlesque alternaient avec le tragique.

La valeur littéraire des mistères est généralement médiocre. Pourtant on y trouve des scènes pathétiques, des dialogues pressés à la manière qui sera chère à Corneille, et parfois des tirades éloquentes.

Fortune des mistères. — Encouragés par les prêtres, les mistères eurent un succès extraordinaire. Mais le mélange au sacré du comique, des « diableries » toujours plus développées, fut dénoncé, par les puristes en matière de foi, comme une irrévérence.

A Paris, la Confrérie de la Passion se vit, en 1548, interdire par le Parlement la représentation des mistères sacrés. On continua[1] à les jouer en province longtemps encore.

B. — *PIÈCES COMIQUES*

Les sociétés joyeuses. — Le théâtre comique, à la fin du xve siècle et dans le premier quart du xvie siècle, nous a laissé de nombreux spécimens. Ils appartiennent à des genres divers dont deux au moins avaient pour interprètes attitrés les membres de sociétés spéciales.

La corporation des clercs de procureurs du Parlement de Paris s'appelait la Basoche et jouait à ses fêtes des moralités.

Les Sots ou, à Paris, Enfants sans souci (on ne sait au juste ce qu'ils étaient dans la vie), donnaient de préférence des soties. Ils formaient en province de nombreuses sociétés diversement nommées.

Les farces enfin, bouffonneries ou comédies primitivement détachées des mistères, étaient jouées par les Basochiens.

Moralités. — Le meilleur exemple de moralité que nous ayons est la *Condamnation de Banquet* (1507) de



Nicolas de la Chesnaie. Les personnages sont, comme dans toutes les moralités, allégoriques :

Gourmandise, *Bonne Compagnie*, *Je bois à vous* et autres de leurs pareils peuvent échapper aux maladies *Apoplexie*, *Paralysie*, etc., qui les ont guettés chez *Dîner* et chez *Souper*. Mais ils succombent chez *Banquet*. Aussi *Banquet* est-il condamné à être pendu, et exécuté par *Diète*.

On voit ailleurs *Bien-Avisé* arriver par la pratique des vertus et de la religion à *Bonne Fin*, tandis que *Mal-Avisé* est conduit par les défauts à *Male Fin* et chez Satan.

Soties. — Les soties sont remarquables par leur liberté de langage et de critique, autorisée par la « folie » des personnages.

La principale est le *Jeu du Prince des Sots* (1512), de Pierre Gringoire. L'Église et le pape y sont l'objet de violentes satires. Le roi Louis XII, protecteur des lettres, y trouva un précieux appui auprès de l'opinion dans sa lutte contre le pape Jules II.

Principales farces. — Voici le résumé des deux farces les plus intéressantes qui nous soient parvenues.

Le Cuvier. — Jacquinot, mari faible, est persécuté par sa femme et sa belle-mère qui exigent de lui toutes sortes de travaux domestiques; il demande la liste (rollet) de tout ce qu'il aura à faire. Or sa femme, en faisant la lessive, tombe dans le cuvier. Jacquinot refuse de lui porter secours : il lit et relit sa liste (son rollet) et n'y trouve pas qu'il doive retirer sa femme du cuvier. Enfin il se rend à ses prières, mais pose ses conditions : il sera traité désormais en homme et non plus en petit valet.

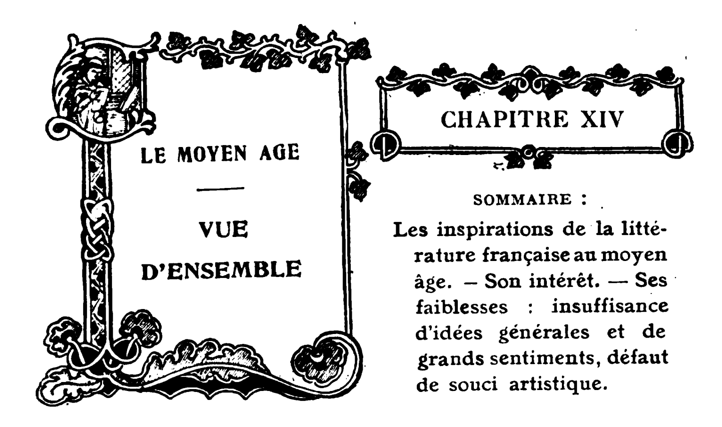
La pièce est malicieuse et amusante sans profondeur.

L'avocat Pathelin. — Pathelin est un avocat sans causes, et sans argent; sa femme Guillemette se lamente d'avoir des robes râpées : Pathelin lui en promet une belle. — Par flatteries habiles il se fait remettre, sans payer comptant, six aunes de beau drap par le marchand Guillaume, qui croit avoir fait une bonne affaire : Guillaume viendra se faire payer chez Pathelin en lui demandant à dîner. — Le drapier arrive chez l'avocat : Pathelin, dit Guillemette, n'a pu lui faire ni achat ni invitation, car il est très malade, et Guillaume peut en juger de ses yeux. — Il s'en retourne fort ennuyé. — Arrive chez Pathelin Thibaut Agnelet, berger de Guillaume, poursuivi en justice par son maître, et qui veut un avocat. Pathelin lui enseigne à faire la bête : il dira « bée » à toute question du juge. — Au tribunal, Guillaume, en exposant sa plainte contre Agnelet, reconnaît en Pathelin l'avocat, son acheteur de naguère. Aussitôt il mêle tout : moutons et drap. Le juge, exaspéré de ce pêle-mêle, croyant idiot Agnelet qui ne sait dire que « bée », renvoie tout le monde dos à dos. — Alors Pathelin prétend se faire payer par le berger; mais celui-ci, usant du stratagème appris, ne veut rien entendre et ne veut dire que « bée ». Pathelin est furieux et, trompeur trompé, rentre chez lui.

Cette farce, de 1470, est d'un auteur inconnu. Toute valeur morale en est absente : c'est une cascade de tromperies; le comique en est sans profondeur, mais elle est remarquable par la verve intarissable, l'entrain, le style des dialogues, vigoureux et sans bavure.

Le démon.  (Manuscrit du xvᵉ s.)





SOMMAIRE : Les inspirations de la littérature française au moyen âge. – Son intérêt. — Ses faiblesses : insuffisance d'idées générales et de grands sentiments, défaut de souci artistique.

Aussi longtemps qu'il n'y eut d'organisée et de florissante que la société féodale aristocratique, c'est elle qui inspira les trouvères et c'est pour elle qu'ils ont travaillé. A une société guerrière, brave, violente, dont les sentiments peu compliqués avaient de la beauté et de la grandeur, — fidélité, droiture, amour de la justice, haines vigoureuses, piété sincère et naïve, — correspond la littérature des *chansons de geste.*

Le haut sentiment de l'honneur, l'amour des belles actions accomplies pour le service d'une cause utile, la foi religieuse, l'affection dévouée d'un vassal pour son suzerain, inspirent encore les *Mémoires* de VILLEHARDOUIN et de JOINVILLE.

Lorsque le monde féodal s'est raffiné, les seigneurs ont voulu plaire aux dames qui rêvaient de chevaliers accomplissant pour elles de merveilleux exploits : à la société courtoise convient et correspond la littérature courtoise. Travaillant sur des sujets importés, racontant des aventures surprenantes, les poètes adaptent au goût français les romans bretons, pour la glorification

de l'amour courtois et l'amusement de l'imagination.

Mais ce qui manque aux romans, comme à la poésie lyrique des chansons, c'est la force : l'amour est célébré avec grâce, finesse, nulle part avec passion. Il n'inspire rien de grand, rien de puissant.

Au cours des temps, l'âme même du monde féodal a disparu. Au XIVe siècle, il ne reste au chevalier que le goût du fait éclatant, de la prouesse accomplie pour elle-même, sans but utile, le désir de la vie fastueuse ; dégénérant, l'esprit du chevalier est devenu celui de l'aventurier. Ce caractère apparaît bien dans l'œuvre de FROISSART dont l'admiration pour la chevalerie est si totalement dépourvue de grande idée, ignore tout sentiment national au temps même où se forme douloureusement la nation.

Et lorsqu'un chevalier, CHARLES D'ORLÉANS, reprend la tradition des lyriques de l'aristocratie du XIIIe siècle, il séduit par des qualités de grâce, de gentillesse, par son sens de la mesure, par son goût artistique, mais son œuvre manque de profondeur.

Cependant la bourgeoisie est née et s'est élevée, en même temps que s'est épanouie une nouvelle floraison littéraire. Pour amuser les bourgeois, et aussi les vilains, les trouvères ont dit les contes héroï-comiques du *Roman de Renart*, les *fabliaux* malicieux. Ici nous trouvons l'expression naïve de la vie, l'esprit satirique, le goût parfois grossier de cette menue société qui raille l'autre pour s'en venger. Mais nous y chercherions en vain toute espèce d'élévation. Cette littérature joviale, intéressante par son réalisme, est souvent brutale et cynique ; au moins n'a-t-elle aucun sens moral : auditeurs des fabliaux ou, plus tard, spectateurs des *farces*, rient aux bons tours même peu honnêtes, se gaussent des dupes, de quiconque est trompé, volé, battu.



Le courant qui vient de l'Université donne à certaines œuvres quelque intérêt, quelque vigueur nouvelle. L'esprit de l'Université gagne en effet du terrain : les élèves qu'elle forme n'entrent pas tous dans l'Église, et ils se répandent nombreux dans la société laïque. De ses habitudes d'abstraction procède la manière de la première partie du *Roman de la Rose*; de sa science, de la philosophie qu'un bourgeois s'était formée chez elle, procède la deuxième partie, celle de JEAN DE MEUN. Mais la science du moyen âge reste bornée, arrêtée à des puérilités et à des chimères, la philosophie se dessèche dans les formules de la scolastique, fonctionnement tout mécanique de l'esprit vide d'idées. De ce côté encore la littérature se perd bientôt dans le fatras et la pauvreté.

Au xive et au xve siècle, la médiocrité par insuffisance d'idées paraît incurable. Seules quelques exceptions ont pu nous arrêter et nous retenir : GERSON avait l'âme d'un orateur, VILLON celle d'un poète, et il sut exprimer avec vigueur son intense sentiment de la mort; COMMINES comprit les événements dont il fut le témoin, les hommes auxquels il eut affaire, et à sa psychologie politique unit quelques idées générales, morales et religieuses.

La foi religieuse, si vive et agissante aux premiers siècles de notre littérature, s'est amoindrie, renfermée dans des dogmes, rétrécie à des pratiques; le spectacle des schismes ou de la corruption, de l'égoïsme cupide et avide de jouissances chez certains membres de l'Église, l'ont ébranlée. Il n'en survit que le sentiment de la mort, que les misères du temps contribuaient à entretenir.

Un sentiment nouveau, dont la chaleur et la puissance auraient pu, semble-t-il, faire éclore des œuvres

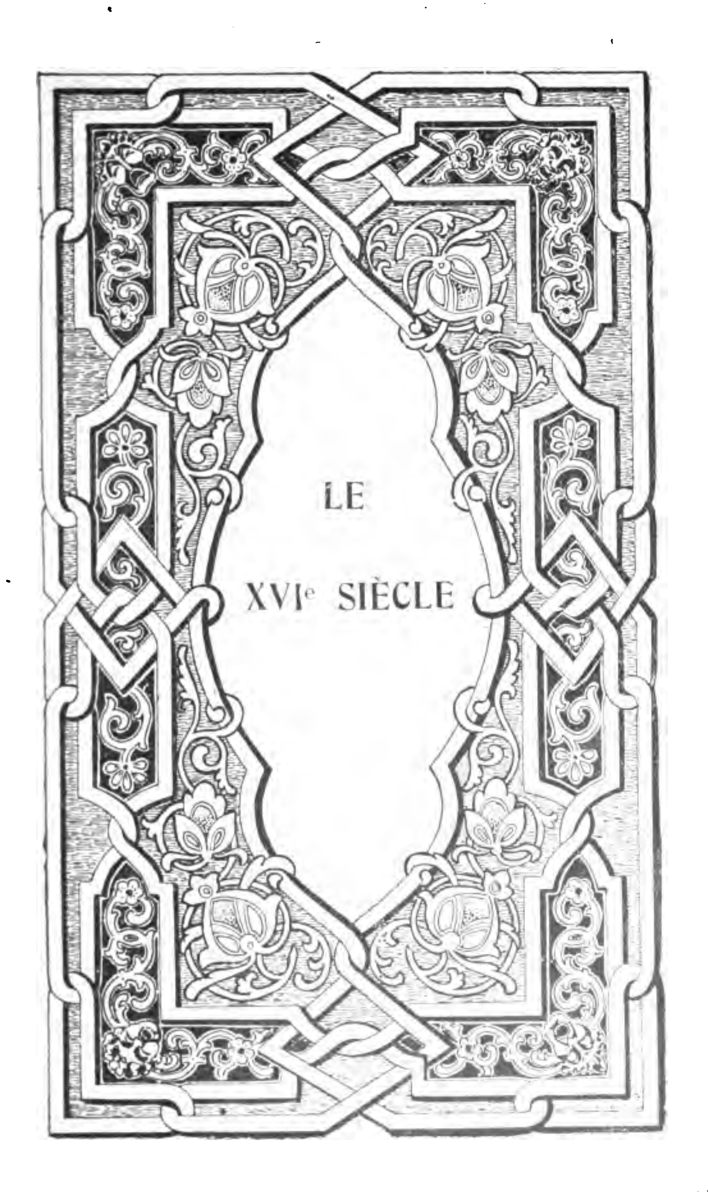


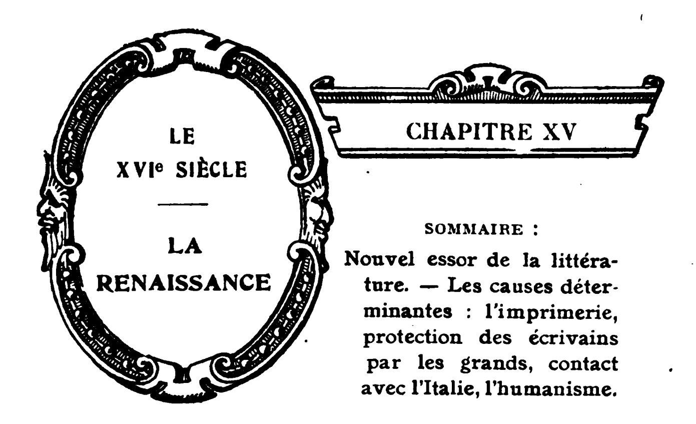
durables, le sentiment national né dans les malheurs de la guerre de Cent ans, est resté stérile, parce que nul génie artistique ne s'est rencontré pour y allier la beauté de la forme.

Nous touchons ici à la tare de notre littérature médiévale. Ce qui fait la valeur des écrits, c'est, avec la richesse du fond, idées, sentiments, aspirations, le soin artistique de la forme. Or nos écrivains du moyen âge, à quelques exceptions près, ne sont pas des artistes, et lorsque nos *rhétoriqueurs* se mettent en devoir de le devenir, ils prennent pour art ce qui n'est qu'artifice.

Après Villon nous n'avons pas un poète; les mistères sont touffus, les farces négligées dans la forme; à Commines même il manque un talent d'écrivain.

Notre littérature du moyen âge est purement nationale; elle s'est développée spontanément sur notre sol sans subir aucune influence de l'antiquité ni se soumettre à aucune imitation étrangère. C'est là ce qui en fait peut-être le principal intérêt, mais là est l'origine de ces insuffisances plusieurs fois constatées : le moyen âge a ignoré toutes les acquisitions des anciens dans le domaine de la pensée et de l'art. Sa littérature a été en s'appauvrissant, et elle est toute desséchée au moment même où les circonstances devenaient le plus favorables aux écrivains. L'imprimerie vient en effet opérer la diffusion des œuvres littéraires à l'heure où notre production ne peut supporter avec avantage, ni pour le fond, ni pour la forme, la concurrence de l'antiquité intégralement remise à la lumière. Leur admiration pour les anciens va porter nos écrivains à renier le moyen âge et les engager sur des voies nouvelles.


LE
XVIe SIÈCLE



SOMMAIRE :

Nouvel essor de la littérature. — Les causes déterminantes : l'imprimerie, protection des écrivains par les grands, contact avec l'Italie, l'humanisme.

Nouvel essor de la littérature. — A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, un ensemble de circonstances favorise en France la littérature, qui va se développer avec une vigueur et une ampleur nouvelles dans des voies différentes de celles qu'elle avait suivies jusqu'alors.

Mais, si les circonstances favorables se rencontrent dès la première moitié du XVIe siècle, les changements produits dans la littérature ne seront nets et très appréciables que dans la seconde moitié.

L'imprimerie. — Aux manuscrits rares et chers, l'imprimerie, introduite à Paris vers 1470, substitue le livre. Des imprimeurs servent avec dévouement la cause des lettres : les Estienne sont célèbres.

François Ier favorise l'imprimerie, que ses prédécesseurs, Louis XI et Louis XII, avaient déjà défendue contre la jalousie des « copistes », corporation de ceux qui publiaient les manuscrits.

Protection accordée aux écrivains. — **Malgré les guerres extérieures, et les troubles qui à l'intérieur présagent les guerres de religion, autour du pouvoir royal définitivement affermi, s'organise la vie de cour, brillante, à laquelle il faut des châteaux agréables comme cadres où évoluer, des artistes pour orner ces châteaux, des écrivains, surtout des poètes, pour charmer, célébrer et divertir la société. François Ier et sa sœur, Marguerite de Valois, duchesse d'Alençon, puis reine de Navarre, donnent l'exemple de la bienveillance envers les gens de lettres, et tout ce qui est titré, riche et puissant tient à les imiter.**

Contact avec l'Italie. — **Dans les guerres d'Italie, expéditions parfois plus brillantes que sanguinaires, la société italienne et la société française ont appris à se connaître; comme l'Italie a une vie littéraire et artistique alors beaucoup plus riche que la France (1), et dont la nouveauté séduit les Français, il s'ensuit de la part de nos ancêtres une émulation féconde en résultats.**

L'humanisme. — **Le moyen âge a mal connu l'antiquité, lisant les Latins, sans toujours les comprendre, mais fort peu les Grecs; la plupart des textes originaux sont alors ignorés, et l'intérêt que l'on porte aux auteurs connus est médiocre et superficiel.**

Or, en Italie encore, les Français trouvent l'exemple d'une admiration studieuse pour l'antiquité grecque et latine. Cet exemple est promptement et intelligemment suivi : François Ier, pour favoriser le goût nouveau,

(1) Dante, Pétrarque, Boccace, sont du XIVe siècle, ainsi que beaucoup de grands artistes : peintres, sculpteurs, architectes.

Florence, Venise, Rome, Ferrare, Bologne, Vérone, sont autant de centres artistiques.



François Ier ouvrant à une foule aveugle et ignorante le Temple du Savoir.
(D'après le tableau du Rosso. — Galerie François Ier à Fontainebleau.

l'*humanisme*, auquel l'Université de Paris est d'abord hostile, crée, vers 1530, des cours qui sont l'origine du Collège de France : les *professeurs du Roi*, indépendants de l'Université, étudient les langues et littératures de l'antiquité : hébraïque, grecque, latine, sur les textes originaux imprimés d'après les manuscrits, et, avec elles, toutes les connaissances du temps (1).

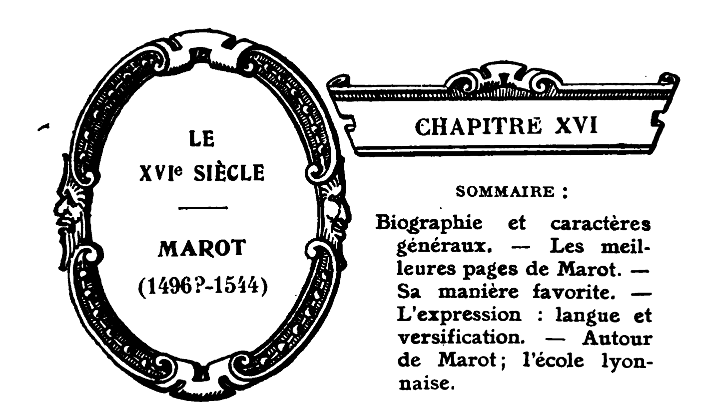
Des dictionnaires précieux, les *Thesaurus* de la langue grecque et de la langue latine, sont publiés par les Estienne, les grands imprimeurs qui sont en même temps des érudits.

L'activité intellectuelle de cette époque, parallèle à l'activité artistique, a fait donner au XVI[e] siècle le nom de *Renaissance*.

(1) De 1517 à 1522 il y eut des leçons publiques d'hébreu, puis deux cours de grec, deux d'hébreu, un de mathématiques, et enfin, en 1534, un de latin. Il n'y eut jamais, pour le Collège de France, de fondation formelle.



Un fou de cour.
(Manuscrit du XV[e] s.)



LE
XVIe SIÈCLE

MAROT
(1496?-1544)

CHAPITRE XVI

SOMMAIRE :

Biographie et caractères généraux. — Les meilleures pages de Marot. — Sa manière favorite. — L'expression : langue et versification. — Autour de Marot; l'école lyonnaise.

Renseignements biographiques et caractères généraux. — Esprit cultivé par l'étude des lettres antiques et même de la musique, fils d'un poète, Clément Marot, de Cahors, était poète lui-même. Attaché dès sa jeunesse au service de l'aristocratie, pensionné par Marguerite d'Alençon, puis valet de chambre de François Ier, il est *poète de cour* : aux belles heures de son existence, il rime des pièces de circonstance, aimables, jolies ou malicieuses. Mais viendront les ennuis, les difficultés; Marot devra demander aide et protection aux puissants dont la vie l'a rapproché.

Homme de son temps, il a le goût des lettres anciennes et il traduit certains poètes latins. Comme tant de ses contemporains, il s'intéresse aux nouveautés religieuses : aussi, suspecté d'hérésie, est-il à plusieurs reprises inquiété, mis en prison, et, après une première et prudente fuite à l'étranger, abandonné du roi, finalement obligé d'aller mourir en exil à Turin.

On peut dire que l'activité littéraire de Marot se manifeste entre les années 1525 et 1540.

Les meilleures pages de Marot. — Le « poète de cour » nous a laissé environ 600 « ballades, rondeaux, étrennes, chansons, épitaphes, épigrammes, épîtres, élégies ». Mais cette abondance témoigne d'une facilité dont la rançon est trop souvent la médiocrité : ce sont jeux de plume agréables aux seigneurs et aux dames de la cour. Les œuvres de « l'humaniste » : traductions de la première *églogue* de Virgile (œuvre de jeunesse) et des *Métamorphoses* d'Ovide, faciles et agréables, mais sans relief, traduction des *Psaumes*, qui attira sur le poète les soupçons de l'orthodoxie catholique et entraîna son exil définitif, ne sont pas ce qui vaut à Marot la place qu'on lui réserve dans notre histoire littéraire. Ses titres les plus célèbres sont :

L'*Épître à Lyon Jamet (Épître XI)*, écrite lorsque le poète est emprisonné au Châtelet, peut-être déjà pour orthodoxie suspecte ; Marot, pour décider son puissant ami à intervenir et le faire relaxer, lui raconte la fable du lion sauveur d'un rat et sauvé à son tour par la bestiole reconnaissante ;

L'Enfer, satire contre la justice du temps, inspirée par l'expérience que Marot vient précisément de faire : le Châtelet, siège de la justice, c'est l'Enfer païen avec ses dieux-juges, les supplices malheureusement infligés à combien d'innocents,

Qui en tels lieux damnables
Tiennent souvent la place des coupables !

L'*Épître au Roy pour le tirer de prison (Épître XXVII)*, alors que le poète s'est vu incarcérer pour avoir frondé le guet ;

L'*Épître au Roy pour avoir été dérobé (Épître XXIX)*, le pauvre Marot, malade pendant de longs mois, vient

d'être dépouillé par un valet; il demande un secours à son royal protecteur.

La manière favorite de Marot. — **Alors même que, menacé dans sa liberté ou son existence, il doit se défendre et implorer, Marot a encore les qualités et les défauts du poète de cour, qui doit se ménager la bienveillance des puissants, les intéresser à son sort, mais non les importuner : portraits lestement crayonnés, plaisanteries sur une situation pitoyable, émotion bien vite cachée par un sourire, louanges hyperboliques à l'adresse du bienfaiteur, telles sont les ressources, le *badinage* de Marot dans une épître au roi. Mais dans plus d'une ballade, d'un rondeau ou d'une épigramme, le lecteur est charmé par le tour preste et piquant, la légèreté aimable de l'expression, la finesse pénétrante du trait, toutes qualités éminemment françaises.**

L'expression : langue et versification. — **La langue de Marot est déjà très moderne, plus facile à lire que celle de Rabelais son contemporain. On souhaiterait un style plus châtié, plus concis.**

Dans sa versification, ce poète, grand admirateur du moyen âge, notamment du *Roman de la Rose* qu'il publia en le rajeunissant et de Villon qu'il édita, garde les formes léguées par ses devanciers.

Il ne se préoccupe ni de l'hiatus, ni de l'arrangement des rimes par couples alternés. Il aime les jeux de mots en fins de vers (rimes équivoquées).

Pourtant il use quelquefois du sonnet italien et sa connaissance de l'antiquité lui a fait introduire des formes nouvelles : élégie, églogue, épître, épigramme, qui resteront acquises.

Autour de Marot. — 1. — Avant Marot un seul poète vaut d'être cité : JEAN LE MAIRE DE BELGES, dont les œuvres sont pour la plupart pleines de froides allégories. Il écrivit aussi, en prose, une sorte de roman : *Illustrations de la Gaule et singularités de Troie* (1512) ; il y met en œuvre la fable accréditée au moyen âge de l'établissement en Gaule de Francus, fils d'Hector, après la destruction de Troie.

2. — Marot exilé, ce fut l'humaniste MELLIN DE SAINT-GELAIS (mort en 1558) qui se trouva le poète favori de la cour. Il réussit la petite pièce de circonstance : étrenne, inscription, etc. A la différence de Marot tout français, Saint-Gelais est un imitateur des Italiens.

3. — La poésie plus intime doit être cherchée dans les *Marguerites de la Marguerite des princesses* (1547) de la reine de Navarre, et dans l'œuvre des poètes dits de l'*école lyonnaise :*

la *Parfaite amie* (1542) d'HÉROET, peintre de l'amour idéal, raffiné et déjà précieux ;

la *Délie* (1544) de MAURICE SCÈVE, imitateur de l'italien Pétrarque ;

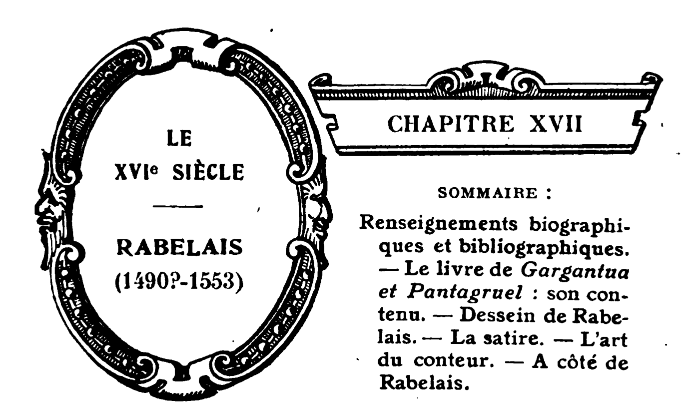
Les *sonnets* (1555) de LOUISE LABÉ, passionnée et élégiaque.

Tels sont les représentants de la poésie française au moment où va paraître Ronsard.

NOTES CHRONOLOGIQUES

MAROT. — Vie : 1496 ou 1497-1544. — Premières œuvres, 1512. — *Épître IX*, 1526. — *L'Enfer*, 1526. — *Épître XXVII*, 1527. — *Épître XXIX*, 1532. — Premier exil, 1535-1536. — *Psaumes*, 1539. — Deuxième exil, 1543.





CHAPITRE XVII

SOMMAIRE :

Renseignements biographiques et bibliographiques. — Le livre de *Gargantua et Pantagruel* : son contenu. — Dessein de Rabelais. — La satire. — L'art du conteur. — A côté de Rabelais.

Renseignements biographiques et bibliographiques. — Le Tourangeau François Rabelais, de modeste origine, après avoir été moine mendiant puis bénédictin, avait étudié la médecine à Montpellier, et était devenu médecin à l'Hôtel-Dieu de Lyon. Il était âgé d'environ quarante ans, lorsqu'il eut l'idée de publier, pour distraire les malades, des almanachs et les *Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua*, dont il se vendit, affirme-t-il, « plus d'exemplaires en un an que de Bibles en neuf ans ». Ensuite il donna *Pantagruel*, puis *Gargantua* (qui dans les éditions suivantes précéda *Pantagruel*).

Dix ans après, le deuxième livre de *Pantagruel* est publié. Rabelais accompagne en Italie un puissant protecteur, le cardinal du Bellay; là il fait de l'archéologie et obtient du pape l'autorisation de rester médecin tout en rentrant dans l'ordre des Bénédictins. Grâce à son protecteur, il est chanoine.

Mais le supplice de Dolet, la mort de François Ier et la malveillance de la Sorbonne (faculté de théologie),

le font fuir à Metz. Le cardinal du Bellay le décide à rentrer en France.

Il publie un quatrième livre de *Gargantua et Pantagruel*, et meurt peu après (1553). Un dernier livre, posthume, n'est pas, au moins dans sa totalité, d'une authenticité certaine.

L'activité littéraire de Rabelais se manifeste donc dans les années qui, en chiffres ronds, vont de 1530 à 1555.

Contenu du livre de Rabelais.

I. — Dans la première partie sont racontées la naissance et l'enfance de Gargantua le petit géant.

En dehors de l'éducation de Gargantua, qui est des plus intéressantes à étudier, ce sont des bouffonneries sur le nombre fantastique de vaches (17.913) nécessaires pour le nourrir, d'aunes d'étoffes diverses (12.418) pour l'habiller ; sa jument renverse de sa queue les arbres de la Beauce ; à Paris, il vole les cloches de Notre-Dame pour les mettre au cou de sa monture. On assiste à la guerre entre le géant et son bilieux voisin Picrochole. Les moines d'une abbaye arrêtent l'invasion de Picrochole et, pour récompenser le plus vaillant, Gargantua lui donne l'abbaye de Thélème (du grec *théléma*, volonté), dont la règle est « Fais ce que voudras ». Les habitants en sont des gentilshommes et de nobles demoiselles, qui sortent de ce couvent pour se marier.

II. — Gargantua a un fils, Pantagruel, à propos de qui se renouvellent des plaisanteries analogues à celles du premier livre. Il entreprend un voyage d'instruction dans toutes les grandes universités françaises. Il fait la connaissance de Panurge (l'homme à tout faire).

III. — Panurge se demande s'il veut se marier et consulte une série de gens sans obtenir de réponse décisive. Pantagruel et Panurge se mettent en route pour aller interroger le lointain oracle de la Dive Bouteille.

IV. — Après le récit du méchant tour joué par Panurge à





Un cours à la Faculté de médecine, à la fin du xve siècle.
(D'après un manuscrit latin. — Bibliothèque nationale, à Paris.)

Dindenault le malhonnête marchand de moutons, qui voit sauter à la mer tout son troupeau, les voyageurs visitent dans leurs îles les Chicanoux (huissiers), Carême-Prenant, Andouilles et Papefigues (catholiques) et abordent chez Gaster (le ventre).

V. — Le livre posthume dépeint l'Ile Sonnante (Rome), séjour de Papegaut, l'île des Chats fourrés (gens de justice), et Entéléchie (la Sorbonne).

Enfin l'oracle parle et dit : Trinch, c'est-à-dire : Buvez.

Le dessein de Rabelais. — Rabelais déclare dans la préface du livre IV « *qu'il a voulu faire rire les malades* »; par ailleurs, il invite le lecteur à « *briser l'os pour avoir la moelle* », c'est-à-dire à chercher, derrière la bouffonnerie et le divertissant, le sérieux et l'utile.

Il a donc voulu :

1° Faire rire. Il y emploie des moyens variés, racontant des aventures burlesques, mêlant au comique le trivial, recourant à des procédés de style : chiffres d'une précision bouffonne, énumérations sans fin qui dégénèrent en folles cascades de mots et d'expressions; il est d'ailleurs maître en l'art de silhouetter les personnages et de faire une narration vivante.

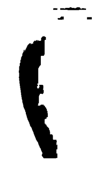
2° Exposer ses idées. Le sérieux de Rabelais consiste en une philosophie de la vie d'inspiration bourgeoise en somme et semblable à celle que Jean de Meun déjà exprimait dans son *Roman de la Rose*. La loi principale ou plutôt la seule loi de la morale est de suivre la nature, qui ne peut être que bonne, étant de création divine. « Fais ce que voudras » est la règle de l'idéale abbaye de Thélème. Suivant la nature, se soumettant à elle, le sage arrive en fin de compte à l'indifférence à l'égard des événements qu'il ne saurait diriger : c'est le *pantagruélisme*.

Les hommes devraient être préparés par l'éducation à mener cette vie « pantagruélique ». Rabelais a exposé

son programme pédagogique en vue de la formation physique, intellectuelle et morale du géant son héros. Dans ce programme, d'ailleurs irréalisable en son intégrité et naturellement haussé à la taille du personnage, il y a une partie *négative* et une partie *positive*.

A la première appartiennent les railleries dont le conteur crible l'éducation du moyen âge, les vieux maîtres qui abêtissent leurs élèves, en l'espèce Gargantua, parce qu'ils ne font travailler que leur mémoire; Rabelais condamne ces collèges où l'on farcit de balivernes la cervelle des jeunes gens qui, à la manière de l'écolier limousin, « déambulant du dilucule au crépuscule par les platées et trivies de l'inclite urbe qu'on vocite Lutèce » (se promenant du matin au soir par les places et carrefours de la célèbre ville qu'on appelle Paris), apprennent à écorcher un invraisemblable latin, incapables au reste de parler un bon et clair français (I. 14; II. 6).

Lorsque Rabelais dit ce qu'il veut à la place de ce qu'il réprouve, nous trouvons : l'homme de son temps, épris d'humanisme, l'auteur lui-même avec son riche tempérament, enfin le médecin. Du premier s'exprime, dans la lettre de Gargantua à Pantagruel étudiant, l'admiration enthousiaste pour les œuvres de l'antiquité, dont il souhaiterait n'ignorer aucune. Du Rabelais passionné de l'étude, qui travailla sur tous sujets avec joie, l'ardeur se reconnaît dans l'enivrement intellectuel du programme qu'il trace pour une journée de travail avec le précepteur intelligent: le raisonnement et l'expérience des choses sont à la base de toutes les leçons. Enfin c'est le médecin qui conseille l'emploi rationnel de la journée, où l'hygiène conserve tous ses droits, où les exercices physiques et les soins corporels coupent sagement les heures d'étude (I. 21-24; II. 8).



La morale couronne cette éducation : « science sans conscience n'est que ruine du corps et de l'âme », écrit Gargantua à son fils Pantagruel. C'est une morale fondée sur les croyances chrétiennes : car, en religion, Rabelais se conforme à la tradition ; il raille les moines parce que la vie monacale lui paraît heurter les lois de la nature, mais il ne recherche aucune nouveauté religieuse.

La satire. — Si l'on met à part le cinquième livre, qui n'est peut-être pas de Rabelais, où se trouvent toutes les violences contre l'Église catholique, la satire de Rabelais n'est pas méchante, et c'est à la justice qu'il réserve ses traits les plus acérés : il montre, par exemple, le juge Bridoie jouant aux dés ses sentences. Mais, en général, Rabelais, soucieux de sa tranquillité, est très prudent et modéré dans ses critiques.

Conclusions. — L'œuvre de Rabelais est puissamment représentative du génie français en cette première moitié du XVI[e] siècle. Au point de vue des idées, elle exprime, avec prudence, au temps où fermentent les luttes religieuses, une philosophie qui les exclut : il faut suivre la loi de la nature, sans restrictions, sans ascétisme, sans s'attarder aux questions dont l'intelligence, la raison, ne peuvent donner la solution.

Au point de vue de l'art, elle est une traduction de la vie, que Rabelais aime sans réserve ; l'écrivain y procède tantôt par touches rapides, tantôt par silhouettes ou groupes silhouettés, ou bien par larges tableaux et contes pleins de mouvement dans l'ensemble, minutieux dans le détail. Cet amour de la vie admet tout, même les obscénités. La langue est abondante, populaire, riche de tous les apports savants ou dialectaux, par suite un peu trouble.

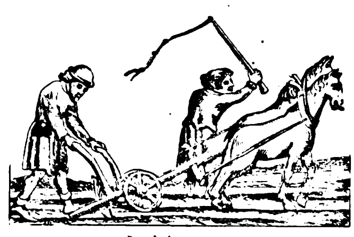


A côté de Rabelais. — Le goût des contes et des nouvelles est fort répandu au XVIe siècle. La reine de Navarre, Marguerite, la grande protectrice des gens de lettres, avait elle-même imité les contes de l'Italien Boccace. Ceux qu'elle écrivit furent publiés après sa mort, sous le titre d'*Heptaméron*.

Le succès de l'œuvre rabelaisienne encouragea certains écrivains à suivre de pareilles voies. Les pages les mieux réussies en ce genre sont de BONAVENTURE DESPÉRIERS, l'auteur des *Récréations nouvelles et joyeux devis* où se trouvent « le savetier Blondeau », « Perrette et le pot au lait », — et de NOEL DU FAIL, qui sut noter avec justesse des traits de la vie rustique.

NOTES CHRONOLOGIQUES

RABELAIS. — Vie : 1490 ou 1495-1553. — *Pantagruel*, 1533. — *Gargantua*, 1535. — IIIe livre, 1546. — IVe livre, 1552. — V^e livre (posthume), 1564. — DESPÉRIERS : 1498-1544 environ. — DU FAIL : 1520-1591.



Le labourage.
(Miniature du XVIe s.)



CHAPITRE XVIII

SOMMAIRE :

La Pléiade. — Le manifeste de 1549. — RONSARD : son ambition et ses erreurs ; ses meilleurs poèmes ; fortune de son œuvre. — DU BELLAY. — Poètes secondaires. — Progrès réalisés par la Pléiade.

L'humanisme et la littérature. — La Pléiade. — L'humanisme, qui s'est développé dans la première moitié du XVIe siècle, n'a sa répercussion sur notre littérature que dans la deuxième moitié.

La poésie est alors spécialement cultivée par un groupe de jeunes gens qui prétendent faire œuvre nouvelle, et qui ont donné à leur petite société le nom de *Pléiade* (une constellation).

Le manifeste de 1549. — En 1549, la Pléiade fit l'exposé de ses idées dans un manifeste intitulé *Défense et illustration de la langue française*. L'ouvrage (imité de l'italien) était signé de Joachim du Bellay, membre d'une famille illustre dans l'aristocratie française : ce nom devait attirer sur l'œuvre l'attention du public. Le titre était tout un programme.

Défense contre qui ? Contre ceux qui prétendent que la langue française n'est pas capable, à l'égal des langues anciennes et notamment du latin, de produire de belles œuvres ;



Auteur offrant son livre au roi Louis XII.
D'après un manuscrit du XVIe siècle. — Bibliothèque nationale.

Illustration, c'est-à-dire embellissement de notre « vulgaire » précisément par la production de ces œuvres, capables de rivaliser avec celles des anciens. Car, disent les jeunes novateurs, jusqu'à présent rien n'a été fait qui soit digne d'admiration : toutes les productions littéraires du moyen âge ne sont que des « épiceries ». Désormais on doit étudier les anciens, vrais modèles, s'assimiler leur manière et les imiter dans les formes : ode, épopée, satire, tragédie, comédie, histoire, — auxquelles il faut joindre le sonnet italien. Notons que tout n'était pas nouveau, dans le manifeste de la Pléiade : l'année précédente, l'*Art poétique* de THOMAS SIBILET avait affirmé la supériorité du sonnet et de l'ode, et recommandé l'étude de l'antiquité.

Les deux meilleurs poètes de la Pléiade furent RONSARD et DU BELLAY.

I. — RONSARD
(1524-1585)

Renseignements biographiques. — Pierre de Ronsard, de famille aristocratique, était destiné à la vie de cour. Attaché comme page au duc d'Orléans, il voyagea en Angleterre, en Allemagne, en Italie.

Sa carrière pouvait être brillante et vide : une infirmité subite orienta sa vie différemment. A vingt ans, frappé de surdité, il se mit à l'étude : c'était l'époque la plus florissante de l'humanisme. Sept années durant, dans un de ces collèges de Paris où vivaient les étudiants, sous la direction d'un helléniste éminent, Daurat, il se consacra avec passion à l'étude de l'antiquité grecque et latine, travaillant toutes les nuits jusqu'à deux et trois heures du matin.

C'est dans ce collège qu'il forma avec des amis la *Brigade* devenue la *Pléiade.*

A vingt-six ans (1550) il publia ses premières œuvres poétiques, et l'année suivante il rentra dans le monde.

Tantôt à la cour, tantôt dans quelqu'un de ses domaines du Vendômois, en relation avec toute l'aristocratie, favori des rois, il est regardé comme le plus grand poète de son temps et comblé d'honneurs et de biens, abbayes et prieurés. Après avoir joui d'une gloire européenne, — le poète italien Le Tasse vint exprès le voir, — il sentit sur ses vieux jours la faveur se détacher de lui.

Son activité littéraire se manifeste entre les années 1550 et 1575.

Ambition de Ronsard. — Ronsard avait une haute idée de lui-même et de la poésie ; aussi voulait-il doter la France d'œuvres dignes de l'antiquité, et, avant tout, rivaliser avec les poètes lyriques et épiques de la Grèce et de Rome.

Il fit donc d'abord des *Odes*, les unes historiques, à propos d'événements contemporains, imitant Pindare et Horace, les autres légères et galantes.

Les premières restent artificielles ; plus que le résultat, admirons l'effort de Ronsard pour bâtir une machine poétique comme l'*Ode à Michel de l'Hôpital*, de 800 vers.

Il entreprit aussi une épopée à la manière antique. Nourrissant à l'égard de nos chansons de geste médiévales un mépris qu'exprime la *Défense et Illustration*, il composa quatre chants de la *Franciade* sur les vingt-quatre qu'il avait projetés. Francus, fils d'Hector, ayant abordé en Gaule après la chute de Troie, serait le lointain ancêtre de la famille royale française, comme Énée celui de la famille impériale romaine.



Calquée sur un modèle antique et sans rien de sincère, *la Franciade* ne pouvait être une œuvre durable.

Voilà les parties manquées et mortes de l'œuvre de Ronsard. Induit en erreur par son admiration aveugle de l'antiquité, par son érudition indiscrète, il voulut reproduire en français les grands modèles anciens ; alors la sincérité de l'inspiration lui fit défaut et son œuvre est froide. Pourtant, si son effort n'aboutit pas toujours, ce lui fut un rude et utile exercice de style et de versification.

Les meilleures œuvres de Ronsard. — Mais là où Ronsard est vraiment poète, toujours vivant, c'est lorsqu'il laisse son naturel s'exprimer sincèrement, soit en des pièces courtes, légères (petites odes, élégies, sonnets), soit dans des passages perdus au milieu de développements médiocres.

Ses sentiments n'ont pas grande profondeur ni élévation : il voit la vie, qu'il aime, s'écouler, la beauté de la jeunesse se flétrir, et il en ressent de la tristesse. Avec une âme toute païenne et épicurienne, il invite les humains à jouir de la vie. Mais la mort lui inspire plus de mélancolie que d'effroi. Il la voile soit sous de gracieux ornements dont l'entoure son imagination pour l'honorer (*Sur la mort d'une jeune fille*), soit sous les conceptions antiques d'un séjour élyséen (*Quand vous serez bien vieille...*). — Son sentiment le plus vif est celui de la nature : il aime les arbres, les fleurs, il en reçoit des sensations vives qui lui dictent des vers expressifs, de jolis tableaux nets dans le dessin, précis dans le détail.

Malheureusement, l'abus des ornements mythologiques dans le goût des humanistes nuit souvent à ces



Frontispice de l'édition des Œuvres de Ronsard, 1605.

8

développements exquis de naturel et de sincérité (*Élégie contre les bûcherons de la forêt de Gastine*).

Dans les *Discours*, inspirés par le triste spectacle des guerres civiles qui déchiraient la France, Ronsard trouve de beaux accents pour appeler les Français à la concorde, et leur inspirer cet amour du pays qui fait accepter joyeusement le sacrifice de la vie :

Heureux celui qui meurt pour sauver sa patrie!

Il croit que, poète, il a le droit et le devoir de parler à la reine-mère ou au roi, au nom de leurs sujets: catholique et Français, il attend d'eux un régime fort et bienveillant qui rétablisse l'unité religieuse et délivre la patrie des étrangers que les partis y ont appelés.

Fortune de l'œuvre de Ronsard. — Dès la génération suivante, l'œuvre de Ronsard fut attaquée par ceux qui la trouvaient trop hâtive, insuffisamment travaillée.

Boileau devait applaudir à la chute de

Ce poète orgueilleux trébuché de si haut.

Le XIXe siècle l'a réhabilité.

Action de Ronsard dans notre littérature. — Ronsard a déterminé certains progrès dans la forme : il recommandait au poète de chercher la rime riche et d'éviter l'hiatus, que lui-même ne proscrivit pas absolument.

Il a contribué à enrichir la langue littéraire en conseillant et pratiquant l'usage des termes de métiers, de chasse, de guerre.

Il a inauguré la longue tradition littéraire de ceux qui chez nous prirent pour maîtres les anciens.

Conclusion. — Ronsard a laissé des vers d'une inspiration gracieuse ou mélancolique sur la nature, les



fleurs, les arbres, la fuite de la vie. Certaines pages de son œuvre sont éloquentes et d'une haute inspiration. Il a eu de la tâche et du caractère du poète une idée noblement élevée.

II. — DU BELLAY
(1525-1560)

La destinée de Joachim du Bellay se rapproche étrangement sur certains points de celle de Ronsard. Comme lui de naissance aristocratique, destiné à la vie de gentilhomme, homme d'épée ou diplomate, comme lui atteint de surdité, il se lia avec lui au hasard d'une rencontre en voyage. Son nouvel ami le gagna à la cause de la poésie et de l'étude, et il se joignit à la Pléiade. C'est lui qui signa le manifeste de la nouvelle école. Il mourut à trente-cinq ans.

Son activité littéraire se manifeste entre 1549 et 1558.

Son premier recueil fut *l'Olive* (anagramme du nom de Mlle de *Viole*), sonnets inspirés par l'amour.

Un séjour à Rome en qualité de secrétaire d'ambassade, attristé par la maladie et le mal du pays, lui inspira des vers d'une mélancolie touchante ou majestueuse sur l'amour du pays natal et de la patrie, sur les ruines (*Regrets; Antiquités de Rome*).

Du Bellay a surtout employé la forme du sonnet.

III. — POÈTES SECONDAIRES.

Antoine de Baïf, humaniste érudit, amateur de nouveautés (il proposa d'établir le vers français sur le modèle des vers anciens, par syllabes longues et par brèves), est remarquable par la richesse et le coloris de son vocabulaire, par son art gracieux du dessin, et, dans ses *Mimes*, par une aisance sobre et nette (entre 1552 et 1581).

Remy Belleau, entre 1560 et 1577, donna des œuvres

de dimension restreinte, intéressantes par la recherche de la précision dans les descriptions.

A côté de la Pléiade, VAUQUELIN DE LA FRESNAYE n'a rien d'un artiste (*Foresteries*, 1555); mais il a contribué par ses *Satires*, simples imitations des anciens, à établir la satire comme genre régulier. Dans son copieux *Art poétique* (1574-1605), il a voulu consacrer l'acquis de la Pléiade : l'imitation, l'usage des genres de l'antiquité; son originalité consiste à demander que les écrivains connaissent nos vieux auteurs et restent chrétiens dans la poésie et la tragédie.

Progrès réalisés par la Pléiade. — La poésie, encore frivole et un peu servile avec Marot, est devenue sérieuse; c'est désormais un métier et non un passe-temps, une affaire non plus de simple naturel, mais « d'art et de doctrine ». Cessant de se plier au goût du jour, elle réalise un idéal qu'elle tâche d'imposer par sa perfection. Le poète a de lui une haute idée : il reçoit hommages et récompenses, mais comme son dû; il ne s'abaisse pas à les solliciter.

De la poésie médiévale les formes sont abolies; mais, l'essai du vers métrique ayant échoué, le vers français fondé sur la rime est désormais établi pour longtemps, et l'alexandrin en est le type principal.

Ronsard et du Bellay formulent, sans les exiger absolument du poète ni toujours se les imposer, des obligations (sur la qualité des rimes, la proscription de l'hiatus) qui seront rigoureuses avec Malherbe.

Ils ont déjà le sens du rythme et discernent les valeurs expressives des sons.

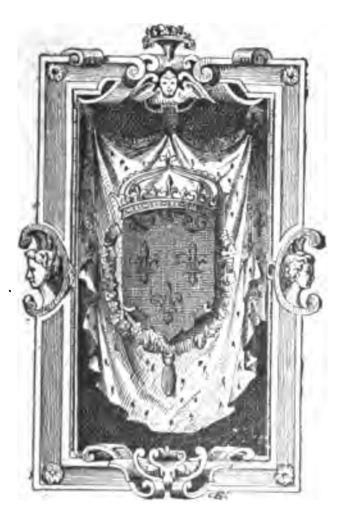
Lorsque dans le langage ils innovèrent, ce fut, quoi qu'en ait dit Boileau, avec réserve, et ils voulaient que l'usage confirmât ces innovations.

Ronsard et du Bellay, lorsqu'ils ont dit avec sincérité leurs sentiments, ont été de grands poètes. Les disciples de Ronsard, ne pouvant s'élever aussi haut que le maître, sont restés dans le domaine du gracieux, du joli. C'est là que les imitateurs de la Pléiade s'efforceront de réussir, et c'est d'abord leurs grâces affectées que Malherbe condamnera.

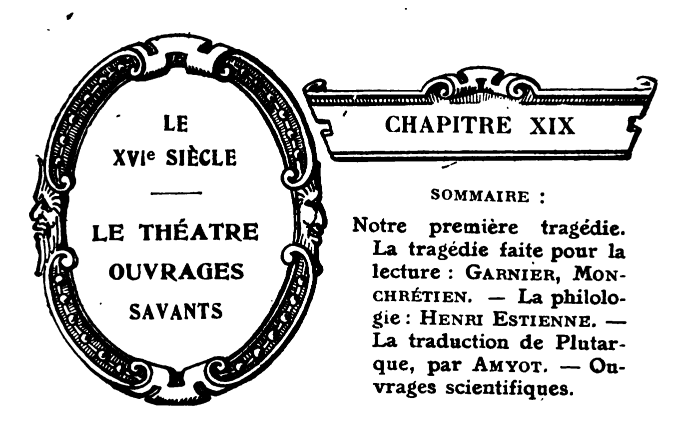
NOTES CHRONOLOGIQUES

RONSARD. — *Odes*, 1550, 1553. — *Amours*, 1552, 1556. — *Hymnes*, 1556. — *Élégies*, 1560. — *Discours*, 1560-1563. — *Franciade*, 1572. — *Sonnets à Hélène*, 1574.

DU BELLAY : *L'Olive*, 1549. *Antiquités*, *Regrets*, 1558.



Frontispice des *Heures* d'Henri II.
(Bibliothèque nationale.)



CHAPITRE XIX

SOMMAIRE :

Notre première tragédie. La tragédie faite pour la lecture : GARNIER, MONCHRÉTIEN. — La philologie : HENRI ESTIENNE. — La traduction de Plutarque, par AMYOT. — Ouvrages scientifiques.

I. — LE THÉATRE.

La première tragédie française. Jodelle. — Le manifeste de la Pléiade avait proclamé l'ambition de rivaliser avec les anciens au théâtre par des tragédies et des comédies.

Jodelle tenta de réaliser cette partie du programme quant à la tragédie ; sa *Cléopâtre* (1552) eut un grand succès. Elle fut jouée devant le roi Henri II et sa cour dans un collège. Il faut avouer qu'elle n'offre plus pour nous d'autre intérêt que celui d'être la première tragédie française tirée de l'antiquité selon la formule antique.

Antoine est mort. Cléopâtre déclare à ses confidentes qu'elle l'a vu en songe et qu'elle-même va mourir. — Octave, l'ennemi d'Antoine, délibère avec ses confidents sur le sort à réserver à Cléopâtre, et il penche vers la clémence. — Cléopâtre et Octave sont mis en présence. La reine offre ses richesses pour avoir la vie sauve, mais un traître révèle qu'elle en cache une partie. — Cléopâtre s'est fait mourir et l'on raconte sa mort.



Une imprimerie à la fin du XVIe siécle.
(D'aprés une estampe de Stradan,)

Comme dans la tragédie antique, il y a des « chœurs » qui font des réflexions sur les événements : la tragédie française renoncera à cet usage. Ce qui restera, c'est la qualité élevée des personnages, la grandeur des sentiments et du style, le resserrement de l'action autour du dénoûment.

Obstacle matériel au développement du théâtre. — Les confrères de la Passion avaient encore le privilège des représentations, bien que les mistères religieux leur fussent interdits. Il était donc impossible de porter librement à la scène les pièces renouvelées de l'ancien. On joua dans les collèges, dans les châteaux, ou bien l'on ne joua pas du tout, et les pièces de théâtre ne furent destinées qu'à l'impression et la lecture.

A côté de Jodelle, deux auteurs sont à citer entre 1570 et 1600 : Garnier et Monchrétien.

Les sujets traités par eux sont empruntés soit aux antiquités grecque ou romaine, soit aux récits bibliques ; les titres l'indiquent assez :

Sujets romains : *Cornélie*, *Sophonisbe* (Garnier).
Sujets grecs : *la Troade*, *Hippolyte*, *Antigone* (Garnier) ; *Hector* (Monchrétien).
Sujets bibliques : *les Juives* (Garnier) ; *David*, *Aman* (Monchrétien).

Monchrétien traita même un sujet tout moderne : la mort de Marie Stuart, dans *l'Écossaise*.

Toutes ces pièces ont des caractères communs dans l'exécution : elles se composent de longues tirades (n'oublions pas qu'elles étaient faites surtout pour être lues) ou de dialogues pressés vers par vers et antithétiques. Le mouvement y est presque nul.

Pauvreté de la comédie. — La comédie échappe à l'imitation directe de l'antiquité. Elle est toute italienne : elle vient de l'italien, ou par traduction ou par transposition. LARIVEY, d'origine italienne, est le traducteur ou l'adaptateur le plus notable. On peut retenir aussi le nom de TURNÈBE. Dans les collèges, on traduit Plaute et Térence. Mais le seul élément qui vive à côté des importations italiennes, c'est la farce du moyen âge avec son esprit caustique, toujours *jouée* sur les théâtres de la foire.

II. — OUVRAGES SAVANTS

Henri Estienne. — Les travaux d'érudition, nombreux au XVIe siècle, ne rentrent naturellement pas dans le cadre de notre étude, mais il faut signaler de l'érudit Henri Estienne la *Précellence du langage français* et les *Dialogues du langage français italianisé* ; dans l'une, il exalte les qualités de la langue nationale, qui ne sont pas encore reconnues de tous ; dans les autres, il attaque ceux qui par affectation y introduisent pêle-mêle des mots et expressions venus d'Italie.

Amyot. — Aucune œuvre inspirée de l'humanisme n'eut autant de succès et plus d'importance que la traduction de Plutarque par Amyot.

Jacques Amyot, d'humble origine, devenu le plus haut personnage de l'Église française du temps, protégé par Marguerite de Navarre, professeur à l'Université de Bourges, précepteur des fils de Henri II, nanti des revenus de plusieurs abbayes, évêque, traduisit du grec, vers 1560, les *Vies des hommes illustres* et les *Œuvres morales*.

Cette traduction enrichissait notre vocabulaire litté-



raire par l'expression en bon français d'idées nouvelles dans notre langue : philosophiques, militaires, politiques. Mais elle a une autre valeur : Montaigne la célèbre en toute occasion avec enthousiasme, car c'est par elle qu'il connaît l'homme de l'antiquité; à travers l'homme de l'antiquité, présenté dans des « scènes » de sa vie, elle aidait à connaître l'homme en général. Le XVIIe siècle devra beaucoup au *Plutarque* d'Amyot.

Ouvrages scientifiques. — Signalons les premiers ouvrages scientifiques : du médecin Ambroise PARÉ, de l'agriculteur Olivier de SERRES, surtout du naturaliste Bernard PALISSY avec sa *Recette véritable par laquelle tous les hommes de France pourront augmenter leurs trésors* et ses *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, métaux, etc.*, enfin, malgré la date plus tardive de son apparition (1615), le *Traité de l'économie politique* de MONCHRÉTIEN, le poète tragique, désireux de gagner le jeune roi Louis XIII à la cause bourgeoise et pacifique de l'industrie et du commerce, dont un exil en Angleterre lui a révélé la puissance.

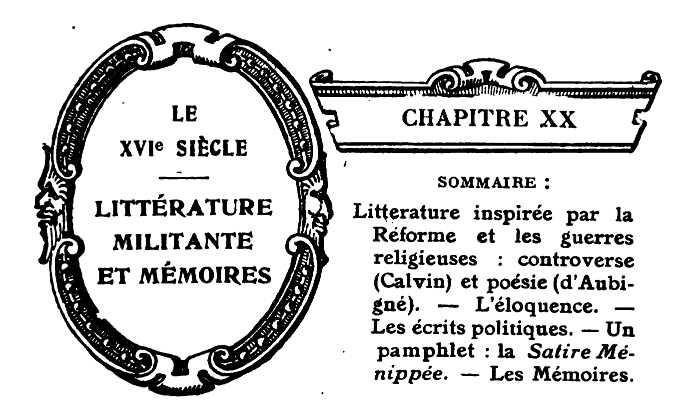
NOTES CHRONOLOGIQUES

JODELLE : Vie, 1532-1573. — GARNIER : Vie, 1534-1594? Théâtre, 1568-1580. — MONCHRÉTIEN : Vie, 1578?-1621. Théâtre, 1596-1605.

H. ESTIENNE. Vie : 1528-1598 ; *Dialogues*, 1578 ; *Précellence*, 1579. — AMYOT. Vie : 1514-1593 ; Traductions : de 1559 à 1574.

Œuvres de PALISSY, 1563 (*Recette*) et 1580 (*Discours*); de PARÉ, 1575 ; de SERRES, 1600.





SOMMAIRE :

Litterature inspirée par la Réforme et les guerres religieuses : controverse (Calvin) et poésie (d'Aubigné). — L'éloquence. — Les écrits politiques. — Un pamphlet : la *Satire Ménippée.* — Les Mémoires.

I. — LITTÉRATURE INSPIRÉE PAR LES ÉVÉNEMENTS.

Œuvres religieuses. — Le mouvement d'idées qui s'appelle la Réforme religieuse et les événements historiques qui s'y rattachent ne sont pas sans avoir laissé de traces dans notre littérature.

Les controverses religieuses ont donné naissance à des œuvres qui méritent d'entrer dans le domaine littéraire.

CALVIN, de Noyon, chef de l'Église réformée de France, publie en 1540 une traduction française de son *Institutio christianae religionis* sous le titre d'*Institution chrétienne*. C'est la première œuvre parue en langue vulgaire sur des questions religieuses, et elle se classe parmi les mieux écrites du XVIe siècle. Les *Sermons* de Calvin sont aussi les premiers qui, ayant une tenue littéraire, doivent être signalés dans l'histoire de notre littérature moderne. En regard de l'*Institution chrétienne*, se placera (un demi-siècle plus tard) l'*Introduction à la vie dévote* de SAINT FRANÇOIS DE SALES.

Poésie : 1. du Bartas. — 2. d'Aubigné. — La religion n'apporte pas sa contribution à la prose seulement : la poésie elle-même compte les œuvres, assez goûtées en leur temps, du protestant DU BARTAS, notamment son poème de la création du monde, *la Semaine* ; du Bartas est d'autant plus apprécié qu'il est alors le seul poète du parti, puisque D'AUBIGNÉ réserve pour plus tard la publication de ses *Tragiques*.

Publiés au début du XVIIe siècle après le rétablissement de la paix, les *Tragiques* sont une œuvre d'actualité et de passion, écrite en pleine période des guerres civiles religieuses, auxquelles d'Aubigné prit une part active.

Protestant dès son enfance, témoin des horreurs d'Amboise, où ses coreligionnaires furent affreusement suppliciés, et de la Saint-Barthélemy, compagnon de Henri de Navarre et calviniste jusqu'à la mort, tel fut Agrippa d'Aubigné.

Misères, *Feux*, *Fers*, *Vengeances*, sont les titres les plus expressifs des sept livres du poème, où il peint les horreurs de la lutte avec une force parfois brutale, quelquefois obscure. Les *Misères*, les *Feux*, les *Fers*, dépeignent les malheurs, condamnations au bûcher, à la prison, qui s'abattent sur la France protestante. Les *Vengeances* et le *Jugement* proclament les sentences de Dieu prononcées contre les coupables, et la réhabilitation des huguenots. D'Aubigné lance aussi des diatribes violentes contre la justice (*la Chambre dorée*) et contre les grands du monde et de l'Église (*les Princes*).

Les *Tragiques* protestants font pendant aux catholiques *Discours* de Ronsard ; ils s'en rapprochent par l'appel à la paix, à la fraternité de tous les Français ; comme Ronsard, d'Aubigné déplore les misères de la





Une procession de « Ligueurs », fragment.
(D'après une estampe satirique du temps.)

France. Mais, tandis que Ronsard demande le rétablissement de l'unité religieuse, d'Aubigné revendique pour son culte la liberté et jette l'anathème sur ses adversaires.

La forme est heurtée, violente, tendue parfois jusqu'à être obscure. La Bible nourrit de son esprit et de ses réminiscences cette poésie passionnée, que l'exaltation de l'écrivain élève par endroits jusqu'au lyrisme.

Écrits politiques. — Le *Contr'un* de Étienne de La Boétie, publié après sa mort (1576), est une déclamation violente, œuvre de jeunesse, inspirée de l'antiquité républicaine.

La République de Jean Bodin expose la doctrine de la monarchie française absolue avec, sur les charges publiques, des idées libérales que va faire valoir le tiers état.

L'éloquence. — L'éloquence religieuse, à part celle de Calvin, se ressent trop de la violence des passions soulevées pour n'être pas virulente et grossière.

Mais les événements sont favorables à l'éloquence politique. Le noble caractère de Michel de l'Hopital, dévoué au bien public qu'il croit dépendre de la force du pouvoir royal et du rétablissement de la paix religieuse, se retrouve dans son éloquence. La paix, il la veut par l'union et la tolérance, par la pratique du désintéressement et de la justice qu'il demande à quiconque détient une parcelle du pouvoir. Animé de tels sentiments, lorsqu'il se débarrasse du fatras de son érudition antique, il trouve une forme tour à tour forte, familière, grave, pathétique (*Harangue* aux États d'Orléans, 1560; *Mémoire sur le But de la paix et de la guerre*).

Du Vair, moins passionné que L'Hôpital, est plus



égal dans son style, plus littéraire ; il connaît l'art de balancer la période. Au point de vue des idées, c'est un stoïcien resté fidèle à la foi chrétienne *(De la Constance, la Sainte Philosophie)*. Mais en général l'érudition surcharge l'éloquence du temps, celle du Palais surtout. On peut citer pourtant, à cause de l'intérêt des questions exposées : le plaidoyer d'Étienne Pasquier soutenant en 1565 la requête de l'Université, qui conteste aux Jésuites le droit d'enseigner.

La Satire Ménippée. — Les événements de la Ligue furent l'occasion d'une œuvre conçue à la manière du satiriste grec Ménippe (prose et vers mêlés); elle est due à la collaboration de gens de Paris, bourgeois, hommes de loi ou d'Église, qui voyaient, à la mort de Henri III, l'état troublé des affaires et la nécessité de rétablir l'unité nationale en se ralliant à la cause de Henri de Navarre.

Deux charlatans, avant la réunion des États pour l'élection d'un roi, vantent leur remède, le lorrain et l'espagnol, mais en vain. (Des deux candidats au trône, l'un était en effet prince lorrain, l'autre espagnol.) Puis défile la procession des députés, dont les moines ligueurs ridiculement accoutrés. Ensuite viennent les harangues des chefs ligueurs, où chacun découvre naïvement ses vues intéressées, jusqu'à celle de d'Aubray, député du Tiers État, qui fait le tableau des misères présentes, et réclame le retour de la paix avec l'avènement de Henri de Navarre.

C'est dans la harangue de d'Aubray qu'il faut chercher les meilleures pages de la *Satire Ménippée*; la fin de ce pamphlet, dont la plus grande partie ne s'élève guère au-dessus de la médiocrité, renferme encore quelques couplets alertes.

II. — MÉMOIRES.

Cette époque troublée, et dans laquelle les individus développaient librement leur nature, nous a laissé des *Mémoires* intéressants, ceux de MONTLUC au premier rang. Montluc écrit « pour les capitaines qui, lisant sa vie, y verront de quoi ils se pourront aider se trouvant en semblables occasions ». Le livre exalte l'entrain, la bravoure personnelle, l'abnégation ; Henri IV l'appelait la Bible du soldat.

LA NOUE, protestant, a, dans ses *Discours politiques et militaires* (sur les événements de 1562 à 1570), demandé, en un style simple et vigoureux, la rénovation politique et morale de la patrie dans la paix et la tolérance.

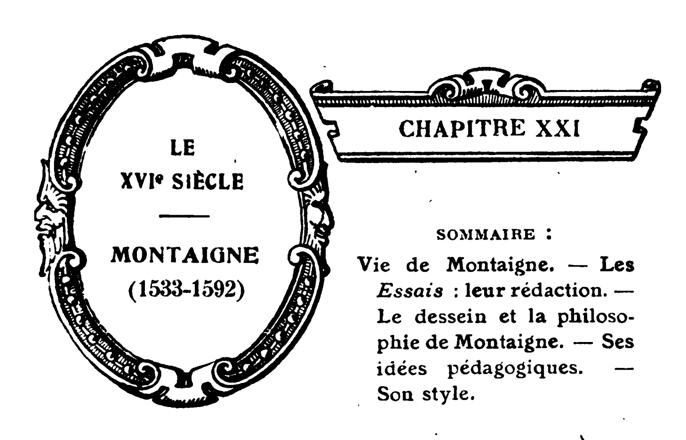
BRANTOME raconte non plus sa propre vie, mais tout ce qu'il a vu et entendu dire, sans critique ni retenue.

Plus impersonnel encore est le « Loyal Serviteur » qui rapporte la vie de Bayard.

NOTES CHRONOLOGIQUES

CALVIN : 1509-1564. — FRANÇOIS DE SALES : 1568-1622; *Introduction à la vie dévote*, 1608. — DU BARTAS : 1544-1590; *La Semaine*, 1578. — D'AUBIGNÉ : 1552-1630 ; *les Tragiques* (publication), 1616. — *La Satire Ménippée*, 1594. — L'HOPITAL : 1505-1574. — DU VAIR : 1556-1621. — PASQUIER : 1529-1615. — LA BOÉTIE : 1530-1563. — JEAN BODIN : 1530-1596.

MONTLUC : 1502-1577. *Mémoires*, rédigés après 1574. — LA NOUE : 1531-1597. — BRANTOME : 1534-1614. 1re édition 1665. — *Histoire de Bayard*, 1527.



SOMMAIRE :

Vie de Montaigne. — Les *Essais* : leur rédaction. — Le dessein et la philosophie de Montaigne. — Ses idées pédagogiques. — Son style.

Renseignements biographiques. — Michel Eyquem de Montaigne, d'une famille gasconne de bonne bourgeoisie, fut nourri des lettres latines : il avait appris le latin tout enfant et, comme élève au collège de Bordeaux, fut un excellent latiniste. Il fit sa carrière dans le droit, à la cour des aides de Périgueux et au parlement de Bordeaux.

Vers l'âge de trente-cinq ans, ayant résigné sa charge, c'est un riche gentilhomme campagnard (il a quitté son nom bourgeois de Eyquem pour prendre celui de sa terre de Montaigne), qui emploie la meilleure part de sa vie oisive à lire et à consigner les réflexions qu'il fait en particulier sur ses lectures et en général à tout propos. Ces réflexions sont la matière d'une première édition d'*Essais*, en 1580.

A quarante-cinq ans il se mit à voyager, à la fois pour chercher de bonnes eaux minérales et pour voir des choses et des hommes nouveaux.

Il fut maire de Bordeaux par la volonté de Henri III, mais cette charge ne lui donna que l'occasion de

montrer peu de courage civique : la peste sévissant dans la ville, il se garda d'y aller.

Il passa ses dernières années dans sa « librairie » (bibliothèque), continuant son travail de lecture et de méditation, amoncelant les notes qui grossirent les *Essais* en deux nouvelles éditions (1588; 1595).

Au milieu des guerres civiles il resta neutre, ne se gardant contre personne, sans être inquiété chez lui par aucun parti.

Les *Essais* de Montaigne sont, pour la prose, l'œuvre capitale de la deuxième moitié du XVIe siècle.

***Rédaction des* Essais.** — En parlant des *Essais*, on ne saurait employer le terme de « composition », puisque rien ne manque autant à l'ouvrage que d'être « composé ».

On n'y trouve pas un développement suivi et méthodique ; mais le penseur, à l'occasion d'une lecture, d'un souvenir, se laisse aller au fil de ses idées. Montaigne a pris soin de nous dire comment il travaillait, prenant au hasard tantôt un livre, tantôt un autre, dictant en se promenant dans sa bibliothèque.

Aussi les digressions sont-elles fréquentes dans un même chapitre, et les chapitres, capricieusement limités, se suivent-ils sans liaison de l'un à l'autre, groupés arbitrairement en trois livres.

Le dessein de Montaigne. — L'auteur a prévenu son public en lui présentant son œuvre : « *Je suis moi-même la matière de mon livre* ». Ce qu'il a voulu, c'est donc se connaître et se décrire exactement (« tout le monde me reconnaîtra en mon livre ») pour lui-même et pour les autres : se décrire au physique et au moral, en consignant toutes sortes de renseignements intimes sur sa

santé, ses goûts, ses défauts, — mais surtout tracer le cours de sa vie intellectuelle.

Pourquoi Montaigne voulut-il se connaître et se donner à connaître, à quel but, en fin de compte, tendait l'activité de son esprit ? Cela encore il nous l'a dit expressément et d'ailleurs laissé entendre par tout son livre. « *Je ne tâche point à connaître les choses, mais moi... Si j'étudie, je n'y* (dans les livres) *cherche que la science qui traite de la connaissance de moi-même et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre* » (II, 10). Son affaire n'est donc pas de *savoir*, mais de *juger*, pour se perfectionner dans l'art de bien vivre, et, pour finir une sage vie, de bien mourir. Dans cette opération de jugement, il réserve sa liberté, sa personnalité : « *Je fais l'essai de mes facultés naturelles et non acquises* »; ces *essais* répétés (c'est bien le sens du titre), il met les autres à même d'en prendre connaissance, parce que « *chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition* » (III, 2).

La conclusion des lectures et observations de Montaigne faites en vue de découvrir l'art de bien vivre, c'est que la pensée humaine aboutit à une infinité de croyances et opinions contradictoires (II, 12, Apologie de Raymond Sebond). Les hommes n'ont donc jamais sur quelque point une science assez certaine pour condamner ceux qui ne pensent pas comme eux; une conséquence pratique en découle pour la vie : la règle morale sera la modestie dans les affirmations (« que sais-je ? » dira le sage), et la tolérance. Tel est le *scepticisme* de Montaigne.

L'intérêt immédiat de cette conclusion apparaît clairement lorsqu'on songe à l'époque où vivait Montaigne, celle des guerres civiles issues de la « présomption », dirait-il des partis, — de celui qui prétendait inaugu-

rer *sa* vérité et de celui qui voulait imposer *la sienne*, — et de l'intolérance.

Nous habituer à l'idée de la mort en jouissant de la vie que nous a donnée « *notre bonne mère nature* », sans la gâter par de vains efforts et tourments, tel est l'idéal que nous propose Montaigne. Et si nous réussissons à oublier la douleur physique lorsqu'elle nous tenaille, nous aurons toutes chances d'être heureux.

Or, puisque le philosophe, s'y prenant sur le tard, est arrivé à ce résultat, il serait souhaitable, pense-t-il, que l'éducation gagnât pour chacun de nous un temps précieux en nous préparant à une saine existence.

Idées pédagogiques de Montaigne. — Ses idées en matière d'éducation, que Montaigne consigna à la demande d'une mère, comptent parmi les plus intéressantes. Elles se résument en deux préceptes naturellement issus des *Essais* : former un corps solide ou du moins habitué à supporter sans plainte la douleur, — former une tête « *bien faite plus que bien pleine* ». Plus de ces collèges où une odieuse sévérité comprime l'enfant ; plus de ces vieux maîtres qui ne cultivent chez leurs élèves que la mémoire. Que l'éducateur s'adresse à la raison et à l'observation ; et puis, que le jeune homme étudie le monde, le meilleur des livres, et qu'il voyage : il verra combien les mœurs varient ; il sera donc guéri de toute étroitesse d'esprit, et incliné à la tolérance sur tous sujets (I. 25).

Le style de Montaigne. — Le style des *Essais*, dont les idées sont toujours intéressantes à suivre, est aussi personnel que la manière du développement: « *Mon esprit et mon style vont vagabondant de même* ». Dans l'ordonnance de la phrase on suit le mouvement de la

pensée, avec ses écarts, ses retours sur elle-même; dans l'expression nous devons retrouver l'auteur au naturel, c'est lui-même qui nous en prévient, avec son sentiment très vif des choses, qui se traduit en abondance d'images.

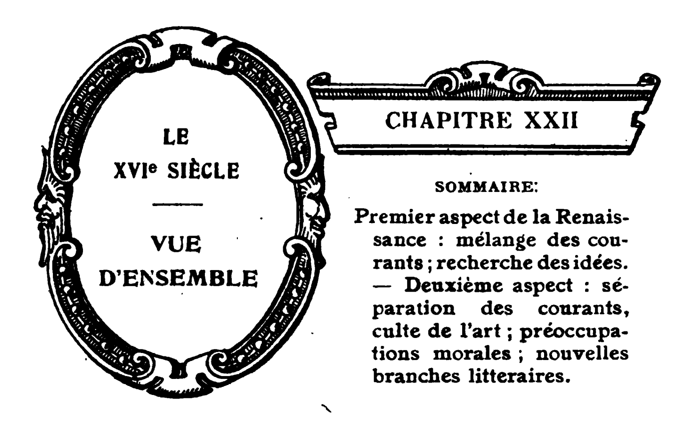
Quant à la langue, c'est celle de son temps : le fonds national français, où Montaigne serait heureux de trouver tous les mots dont il a besoin (« Je voudrais, dit-il en substance, n'user que du langage qu'on parle aux Halles, à Paris ») ; mais, par commodité, il emploie, comme tous ses contemporains, nombre de mots latins francisés, et, par nécessité, quelquefois « le gascon y va quand le français n'y peut aller ».

Conclusion. — Montaigne est un des esprits les plus remarquables, sinon le plus remarquable du XVIe siècle. Par lui est entrée dans la littérature française l'étude de l'Homme moral, dont chaque individu est un simple exemplaire, étude qui emplira toute la littérature du siècle suivant.

Son influence a été grande : ses idées ont été maintes fois rappelées ou discutées, soit par ses disciples, soit par ses adversaires.



Jeton de Libraires de Paris.
(XVIe s.)



LE XVIe SIÈCLE — VUE D'ENSEMBLE

CHAPITRE XXII

SOMMAIRE:

Premier aspect de la Renaissance : mélange des courants ; recherche des idées. — Deuxième aspect : séparation des courants, culte de l'art ; préoccupations morales ; nouvelles branches litteraires.

Ce que n'avait pu réaliser le moyen âge, soit parce que sa vie intellectuelle n'avait pas assez de liberté et d'étendue, soit parce qu'il ignorait l'art littéraire, le XVIe siècle l'a créé. A la fin du XVe siècle, le contact avec l'Italie en pleine floraison de vie riche, libre, artistique, a donné aux Français le goût du beau que les princes et les grands favorisent. Au commerce des humanistes italiens, nos aïeux ont conçu pour l'antiquité une admiration large et féconde, et ils en ont tiré les conséquences qui avaient échappé aux latinistes du XIVe siècle. La révélation complète de l'antiquité jette les hommes et les jeunes gens studieux dans une véritable ivresse. Dans cette littérature ancienne, répandue par l'imprimerie au moment où le moyen âge desséché n'offre rien qui puisse rivaliser avec elle, ils cherchent avidement des idées d'abord, des leçons d'art ensuite.

La première manifestation de la Renaissance est une soif de vie intense, à plein effet, sans restrictions et telle que les anciens la voulaient au nom de la nature. Le désir de donner à l'individu son entier développe-

ment et de tout apprendre se trahit chez Rabelais. Moins fortement animé de cette ardeur, Marot, qui est encore nourri du moyen âge, et qui, vivant à la cour, garde quelque chose de la retenue aristocratique, témoigne pourtant lui aussi du mouvement qui entraîne tous ses contemporains : il est gagné par les nouveautés religieuses. L'étude des textes hébraïques et gréco-latins s'unit aux tendances « réformistes » et il n'est pas d'écrivain ou d'érudit qui ne soit touché par les idées nouvelles.

La génération suivante est plus spécialisée. Les uns se consacrent à la tâche d'élever en poésie un monument artistique digne de l'antiquité. Reniant tout le moyen âge, par mépris de la « rhétorique » que cultive encore Marot, Ronsard est un véritable artiste dont l'idéal est fait de noblesse et de délicatesse. Plus que tout autre il a la volonté de prendre aux anciens et aux Italiens leurs formes d'art et de les transporter chez nous. Parfois ce culte manque de discrétion : certains efforts de Ronsard et de ses émules n'aboutissent qu'à des constructions vaines. Mais le souci de l'art est entré dans notre littérature et n'en sortira plus.

D'autres approfondissent les études morales, et avec eux notre littérature emprunte à l'antiquité un caractère d'intérêt général, d'universalité ; elle cesse d'être nationale, mais elle devient humaine. Montaigne, pourtant si personnel, éprouve en lui l'humanité tout entière. Amyot traduit du grec ce qui peut le mieux servir à l'étude de l'homme moral. La philosophie scolastique a fait définitivement place à une philosophie tout imprégnée des idées antiques : scepticisme d'un Montaigne, indépendant de toute croyance religieuse, stoïcisme d'un Du Vair, se conciliant avec la foi chrétienne.

La religion a voulu, elle aussi, retourner aux sources

premières ; elle aussi ranime la vie morale, et, soit réformée avec CALVIN, soit catholique avec saint FRANÇOIS DE SALES, elle invite à l'énergie, au développement de la volonté.

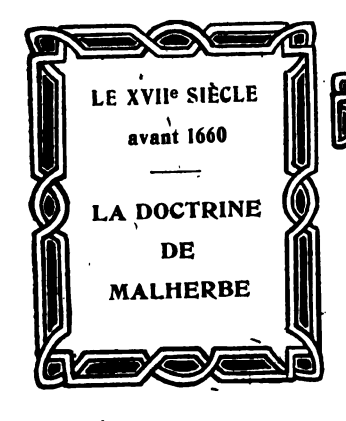
L'esprit des luttes religieuses a insufflé une vie nouvelle à la poésie de Ronsard et inspiré D'AUBIGNÉ. Au temps des guerres civiles, les caractères des individus se sont fortement exprimés dans les *mémoires* et les œuvres oratoires.

Enfin les rameaux de la philologie (avec ESTIENNE), de la littérature scientifique (avec PARÉ, PALISSY, etc.), se sont détachés de la souche mère.

A la fin du siècle, les grands éclats de la Renaissance se sont adoucis ; — le bon sens, qui cherche l'utile dans le domaine moral, règne dans les esprits ; — au bouillonnement des passions succède le calme de l'autorité établie sous le sceptre de la monarchie.

Le « matériel » de la littérature, la langue, s'est enrichi. Le XVIe siècle a pour la langue française un amour et une admiration vraiment patriotiques : il ne la juge incapable d'aucune tentative et indigne d'aucune comparaison ; c'est dans notre « vulgaire », et non plus dans le latin des clercs, qu'écrivent les novateurs de la pensée ; aussi bien que le fit le grec, elle exprimera le contenu des chefs-d'œuvre de la littérature grecque. Le français du XVIe siècle est d'une abondance incomparable, car chacun a travaillé à le doter de ce qui lui faisait défaut, allant chercher dans le vieux fonds populaire ou innovant avec plus ou moins de bonheur : même, au goût de Montaigne, il manque « moins d'étoffe que de façon ». Des artistes le façonneront : ce sera la tâche du XVIIe siècle.


LE
XVIIe SIÈCLE





SOMMAIRE :

MALHERBE : son caractère ; ses principales œuvres ; ses théories, ses exigences ; ses exemples. — Les adversaires de Malherbe : MATHURIN RÉGNIER. — Poètes secondaires.

Dans le XVIIe siècle, qui présente en son unité chronologique une évolution dont nous marquerons les principaux caractères, il convient de distinguer trois grandes périodes :

La première s'étend jusque vers 1660, c'est-à-dire au règne personnel de Louis XIV ;

La seconde comprend les vingt-cinq premières années du règne de Louis XIV, jusque vers 1685 ;

La troisième s'étend jusque vers 1710.

Le caractère de Malherbe : ses principales œuvres poétiques. — Quelques années après que Ronsard avait fait l'admiration et les délices de ses contemporains, alors même que certains poètes le tenaient encore pour leur maître, il se trouva un critique passionné et sévère de toute l'école qui se réclamait de son exemple pour excuser des libertés excessives, le désordre, la négligence. Il couvrait d'annotations malignes et brutales un exemplaire des œuvres de Desportes, imitateur de la Pléiade. « Tout ce sonnet, disait-il par exemple, ne

vaut pas un potiron. » Ailleurs il notait rudement un défaut de logique dans le développement. Lui-même donnait parfois des spécimens de ce qu'il regardait comme la bonne poésie.

Ce critique était Malherbe.

Peu fortuné, le Normand François de Malherbe chercha à se gagner par ses poèmes de puissants protecteurs : il dédia des vers à Henri IV et à Marie de Médicis, d'abord sans succès; enfin présenté au roi, il devint écuyer et gentilhomme de la Chambre. Depuis ce moment jusqu'à sa mort il fut pour ainsi dire poète officiel de la cour. Ses œuvres les plus considérables sont des pièces de circonstance :

A Marie de Médicis pour sa bienvenue en France ; Stances à du Périer pour la mort de sa fille; Prière pour Henri le Grand allant en Limousin (celle qui lui valut la protection du roi) ; *Ode sur l'attentat du Pont-Neuf; Ode à Marie de Médicis sur les succès de sa régence; à Louis XIII allant châtier les Rochellois.*

L'œuvre de Malherbe se place donc dans le premier quart du XVIIe siècle.

Opinion de Malherbe sur la poésie. — A la différence de Ronsard, Malherbe n'a pas de la poésie et du rôle du poète une bien haute conception : il estime que la poésie procure du plaisir à qui sait l'apprécier, et de solides profits à qui sait la cultiver, mais que le poète « n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles ».

Cependant, en qualité de connaisseur, il a certaines idées arrêtées, et des exigences sévères pour le travail du poète.

Théories et exigences de Malherbe. — *La langue.* — Le matériel du poète est la langue : de l'avis de

Malherbe, elle doit être de l'usage courant, sans nouveautés, sans archaïsmes, sans termes techniques et trop spéciaux. Malherbe est ici en réaction marquée sur les idées de la Pléiade : il veut non plus enrichir, mais au contraire réduire le vocabulaire pour l'épurer. Sur le fonds français et actuel que l'on trouve dans l'usage du peuple de Paris, « des crocheteurs du Port-au-Foin », — Montaigne disait « des Halles », — l'écrivain doit travailler ; il en choisira le meilleur et fera le langage « courtisan » ; ce langage n'existe pas encore dans une cour que Malherbe tâche, dit-il, à « dégasconner », mais il souhaiterait le voir prendre corps.

Les ornements. — Le poète usera plus modérément des ornements mythologiques chers à Ronsard, il s'interdira les images cherchées, les subtilités, les faux enjolivements par adjonction de mots inutiles, tels que « sainte déité », parce que les déités ne peuvent être profanes.

La versification. — La versification sera très soignée. Malherbe proscrit absolument l'hiatus, l'enjambement ; il veut la césure à la sixième syllabe de l'alexandrin ; il condamne la rime facile, comme de *campagne* et *montagne*, *père* et *mère*, *prometlre*, *permettre* et *admettre*, des mots en *ent* et *ant*.

Les exemples. — Malherbe a donné des exemples de ce qu'il voulait ; il tenait ses propres vers en très haute estime :

> Ce que Malherbe écrit dure éternellement,

dit-il dans un sonnet à Louis XIII.

Son œuvre n'est pas volumineuse ; il produisait difficilement, travaillant beaucoup, si bien que telle *consolation* à un veuf parvint au destinataire après son



remariage. Le fond est tissu de lieux communs, non pas au sens péjoratif de banalités, mais au sens de généralités : ce sont des idées philosophiques, par exemple sur la paix, sur la mort. Malherbe proscrit les détails particuliers. Dans ses vers on ne trouve rien qui dise ses émotions personnelles, rien qui exprime quelque amour de la nature, rien de sensible: sa poésie est tout intellectuelle et oratoire. La forme est pour Malherbe l'objet d'un soin particulier : il s'applique à mettre les mots en valeur par leur place dans le vers, — au début, à la césure, ou à la fin, — et dans la phrase ; il use des vers de différentes longueurs groupés de plusieurs façons; mais, une fois ses types de groupements choisis et éprouvés, il s'y tient, fuyant la variété surabondante de la Pléiade.

Le goût du général et la pudeur qui bannit les révélations intimes d'une part, de l'autre le culte de la forme, sont précisément deux des caractères constitutifs de l'art *classique*.

Les adversaires de Malherbe. — Mathurin Régnier. — Malherbe eut des disciples immédiats, mais c'est plus tard que son action s'est fait sentir dans notre littérature, alors que les deux idées directrices de son art : suivre l'usage de la langue et *travailler sans relâche*, ont fait loi.

De son vivant, son autorité, bien que généralement reconnue, fut contestée par quelques poètes.

Ceux-ci se rebellaient contre l'obligation de l'effort qu'il prétendait imposer :

> Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément,

disait l'un d'eux, Théophile de Viau.

Le plus important de tous est Mathurin Régnier.

Régnier est mort jeune, usé par une vie dissolue.

Il a attaqué avec un esprit mordant la personnalité littéraire de Malherbe auquel il reprochait sa froideur d'imagination, la mesquinerie de ses critiques à propos d'un adjectif ou d'une image.

A son avis, il suffit que le poète ait l'inspiration le reste viendra par surcroît.

C'était sa propre manière que Régnier défendait ainsi : dans ses *Satires* (écrites aux environs de 1610), il s'est abandonné à son naturel, à sa verve, sans contrainte ni travail. Il y fait, sans nulle prétention à moraliser, de pittoresques tableaux des mœurs contemporaines, dessinant avec une précision toute réaliste de vivantes silhouettes (*les Poètes*, II; *la Vie de cour*, III; *le Fâcheux*, VIII; *Macette*, XIII). Sa langue est colorée, riche d'expressions populaires. Il frappe parfois le vers solide et plein. Mais le désordre, les longueurs, les négligences, les trivialités, le prosaïsme, sont la rançon de son trop facile laisser-aller. Avec tous ses dons de peintre et d'écrivain, il n'a pas réalisé une œuvre d'art.

Conclusion. — Malherbe eut tort de mésestimer l'inspiration, mais il eut raison d'imposer à l'écrivain un labeur assidu. Régnier proclama justement la nécessité de l'inspiration poétique, mais son erreur fut de ne pas croire à la nécessité du travail. Les deux théories devaient être conciliées quelques années plus tard par Boileau

Poètes secondaires.

1. — Le véritable disciple de Malherbe est le juriste MAYNARD qui poussait le souci de la perfection dans la forme jusqu'à rejeter les neuf dixièmes des vers qu'il écrivait, mais qui manque de force.

2. — Dans le groupe de ceux qui gardent le culte de

Ronsard ou sont réfractaires à l'action de Malherbe, nous citerons :

DESPORTES, dont l'œuvre servit de base aux critiques de Malherbe. Sa poésie, vide de sentiment, est maniérée ; mais il excelle à trouver le rythme léger d'une chanson, à mettre dans l'alexandrin douceur et harmonie.

BERTAUT, que Ronsard avait encouragé, poète sans vigueur, spécialisé dans le genre élégiaque.

THÉOPHILE DE VIAU, mort jeune, ennemi de l'effort, déjà entaché d'afféterie.

RACAN, seigneur campagnard amateur de poésie, mais réfractaire aux exigences de Malherbe qu'il fréquenta beaucoup (et dont pour cette raison on le regarde comme un disciple), poète négligé mais souvent aimable, chez qui l'on trouve le sentiment de la nature, une mélancolie touchante, des images heureuses.

NOTES CHRONOLOGIQUES

MALHERBE : 1555-1628. — Premières œuvres (*Larmes de saint Pierre*), 1587. — Première *Ode à Marie de Médicis*, 1600. — *A Du Périer*, 1601. — *Prière pour Henri le Grand...*, 1605. — *Sur l'attentat du Pont-Neuf*, 1606. — Deuxième *Ode à Marie de Médicis*, 1610. — *A Louis XIII...*, 1627.

RÉGNIER : 1573-1613. — Satires, 1608-1612.

MAYNARD : 1582-1646. — DESPORTES : 1546-1606. — BERTAUT : 1552-1611. — TH. DE VIAU : 1590-1626. — RACAN : 1589-1670.





SOMMAIRE :

Renaissance de la société polie. — Les salons. — La préciosité, ses excès et ses bons effets. — L'Académie française : origine, fondation, organisation.

I. — L'HOTEL DE RAMBOUILLET ET LES SALONS.

Renaissance de la société polie. — Dans la première moitié du XVIIe siècle, il se produit un fait analogue à celui que nous avons constaté au XIIIe siècle avec la naissance de la vie de cour et de la littérature courtoise: c'est la renaissance de la société polie, qui a pour conséquence l'influence des femmes dans la littérature.

Au commencement du XVIe siècle, la vie de cour s'était bien organisée autour de François Ier : Marot fut un poète de cour ; — mais, pendant les guerres civiles religieuses, la politesse et les femmes ont été rejetées à l'arrière-plan.

Avec le rétablissement de la paix intérieure par l'avènement de Henri IV, les circonstances redeviennent favorables, pour l'aristocratie, à une vie de loisirs et de société.

Le centre du mouvement fut non pas la cour du roi, mais le salon d'une dame au goût délicat et à l'esprit cultivé.

Madame de Rambouillet et son salon. — Choquée de la brutalité des mœurs à la cour de Henri IV, où l'on avait, à son goût, des manières trop rudes et un parler trop inélégant, la marquise de Rambouillet se retira dans son hôtel et y reçut, à partir de 1618, des amis qui furent de plus en plus nombreux : dames, nobles, écrivains, — dont Malherbe, qui trouva pour la maîtresse de maison le nom précieux d'Arthénice, anagramme de son prénom : Catherine.

Le ton qui régnait dans ces réunions était celui de gens bien élevés, polis à l'égard de tous, soucieux de la bienséance dans la tenue et le langage : la présence des dames obligeait chacun à se comporter en « honnête homme ».

Les occupations étaient les passe-temps de gens riches ayant des loisirs : fêtes, mascarades, parties de campagne avec surprises (comme l'apparition dans un bosquet de jeunes filles de la société costumées en nymphes); mais les plus grands plaisirs étaient simplement la conversation, — où l'on traitait volontiers les questions de langage, — et parfois la lecture de quelque œuvre nouvelle. C'est ainsi que les beaux esprits fréquentant la « chambre bleue d'Arthénice » travaillèrent à une série de petites pièces de vers louangeuses, *la Guirlande de Julie*, destinée à la fille de M[me] de Rambouillet pour ses étrennes (1641). On lisait à haute voix les lettres d'un ami du lieu résidant en province, Balzac, les lettres ou pièces de vers du boute-en-train de la compagnie, Voiture ; on eut aussi la primeur du *Polyeucte* de Corneille.

L'année 1648, où les troubles de la Fronde absorbent l'activité de l'aristocratie, marque pour cette société la fin de la période brillante.



La vie troublée dans la seconde moitié du XVI[e] siècle.
(D'après une gravure de *Praxis criminis persequendi*.)

La préciosité. — Les habitués de l'hôtel de Rambouillet, et des nombreux salons que toute l'aristocratie ouvrit bientôt pour imiter la marquise, fuyaient également la grossièreté et le pédantisme, qui est de mauvais goût; ils recherchaient la délicatesse des sentiments, des manières, du langage : cette recherche est la *préciosité*.

La préciosité se conforma, pour une bonne part, aux modèles venus, dans le premier tiers du siècle, de l'Italie et de l'Espagne, dont toute l'aristocratie française connaissait la langue et la littérature pleine de raffinements. Mais en copiant ces modèles jusque dans leurs excès, elle se corrompit.

En soi la préciosité était bonne, puisqu'elle n'est au fond que politesse et distinction ; dans la littérature, elle conduisait au souci de la forme, au goût de l'expression choisie. A la longue, les habitués de l'hôtel, des « réduits » et des « ruelles » où trônent les dames, outrèrent jusqu'à une déplaisante affectation leur désir de se distinguer. VOITURE, qui est le plus pur représentant de la préciosité, nous fatigue déjà, lui qui veut toujours raffiner, surprendre le lecteur par l'ingéniosité de ses trouvailles.

Les imitateurs des premiers précieux visèrent non plus même à la distinction, mais à la singularité : dans le langage, cherchant des expressions bizarres, véritables rébus (*le conseiller des grâces* ou *l'ameublement de la bouche*, pour dire simplement le miroir ou les dents), — et, dans l'esprit, affectionnant les jeux de mots et les *pointes*, qui terminent un développement de façon inattendue.

Enfin l'espèce des maladroits et des sottes, qui s'appliquèrent à copier servilement les précieux surtout dans leurs exagérations, forma le troupeau des précieux et précieuses *ridicules*.

Heureux effets de la vie précieuse. — Près de Mme de Rambouillet commence à se constituer une société polie qui peu à peu s'instruit, superficiellement il est vrai, mais assez pour comprendre ce que les auteurs vont lui présenter : la culture générale se répand dans l'aristocratie par la conversation.

Par la conversation aussi, les précieux façonnent la langue du XVIIe siècle ; ils rejettent tout ce qui est ancien et non d'usage actuel, tout ce qui est technique, spécial aux artisans; en retour, ils distinguent dans les mots les nuances du sens avec une grande finesse : d'une part appauvrissement, de l'autre progrès dans la précision et la clarté, telle est sur le vocabulaire l'action de la préciosité. La phrase s'allège, à l'usage de la conversation, substituant aux longues et pesantes subordinations des tours plus rapides : les meilleures lettres de Voiture sont un spécimen du bon style précieux.

Enfin la langue des précieux devient celle de tous les gens du monde et de la cour : c'est elle que les écrivains devront employer pour se faire entendre et plaire.

II. — L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Le mouvement intellectuel et le pouvoir. — Le mouvement commencé à l'hôtel de Rambouillet aurait pu se propager à travers la société et faire sentir ses effets dans le domaine littéraire sans que le pouvoir s'en préoccupât. Mais le ministre Richelieu travaillait alors à établir sur toute activité la suprématie de l'autorité royale. Il aimait les lettres et se croyait auteur ; il pensa donc que le pouvoir ne pouvait se désintéresser de questions qui passionnaient la meilleure société : l'État devait au soin de sa dignité et de son intérêt d'étendre sa haute protection sur l'activité intellectuelle du pays. Richelieu saisit l'occasion d'élargir le champ de la

vie « officielle » en accordant l'estampille de l'État à une compagnie qui réunirait les meilleurs esprits du royaume.

Origine de l'Académie. — Une petite société d'hommes qui se voyaient chez l'un d'entre eux, Conrart, pour deviser notamment de belles-lettres, fut signalée au cardinal qui lui offrit — l'offre valait un ordre — de servir ses desseins (1634).

L'Académie française. Organisation. Occupations. — La compagnie s'appela Académie française, titre caractéristique et qui la mettait en dehors de toute spécialité : elle était simplement le représentant de l'esprit français (1).

Les lettres patentes ne furent enregistrées par le Parlement de Paris qu'au bout de deux ans : car, ainsi que l'Université de Paris, il craignait une rivale, et s'efforça, mais en vain, de s'opposer à la constitution de l'Académie.

Les quarante membres de l'Académie — ce fut le chiffre définitif — étaient des écrivains comme Voiture et Balzac, des érudits comme le grammairien Vaugelas, ou simplement des amateurs éclairés de littérature. On y vit des hommes d'État, comme le chancelier Séguier.

L'Académie se recrute elle-même ; les élections devaient être approuvées par le roi, qui devint *protecteur* après Richelieu et Séguier. Les membres, d'origine

(1) Le mot « académie » avait été emprunté à l'antiquité, pour désigner une réunion de beaux esprits, par Baïf, fondateur au XVI[e] siècle de la première académie. — Les académiciens se réunirent d'abord chez l'un d'entre eux, puis chez le chancelier Séguier (protecteur), puis dans une salle du Louvre (1672). — Les membres touchèrent, et touchent encore, des jetons de présence. — Le discours de réception, qui entraîna un discours de réponse, fut inauguré par Patru (1640). — De bonne heure l'Académie distribua des prix d'éloquence, puis de poésie, — aujourd'hui très nombreux, — institués par des legs privés.



Réunion de lettres chez Conrart (1634), origine de l'Académie.
(D'après une estampe de la Bibliothèque nationale.)

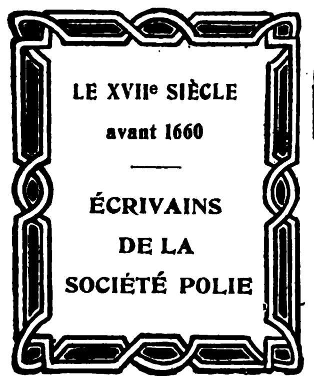
bourgeoise ou titrés, étaient égaux : la littérature recevait de Richelieu ses lettres de noblesse.

Les réunions furent occupées d'abord par la lecture de discours : on renonça bientôt à ce passe-temps sans effet. Le succès du *Cid* de Corneille offrit à l'Académie l'occasion de donner son « sentiment » sur la pièce et de s'ériger ainsi en tribunal littéraire. On entreprit un *Dictionnaire de l'usage* dont la première édition se fit attendre plus de cinquante ans (1694). Une grammaire projetée fut abandonnée, les *Remarques* grammaticales d'un académicien très versé en la matière, VAUGELAS, ayant été jugées suffisantes (1647).

Le *Dictionnaire* était conforme au dessein de Richelieu : le mouvement de la langue était désormais contrôlé par un corps officiel.

Ni le *Dictionnaire* ni les *Remarques* ne changeaient le sens du travail que depuis plusieurs années la société polie faisait subir à la langue : l'épuration et le perfectionnement que les précieux opéraient spontanément, instinctivement, un érudit et l'Académie les opérèrent méthodiquement. L'Académie se donna pour tâche d'enregistrer un « usage certain », que Vaugelas définissait « la façon de parler de la plus saine partie de la cour conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps ». Ainsi l'usage, que Malherbe fondait sur le parler populaire, devient celui des « honnêtes gens » : la langue et la littérature s'éloignent du peuple.

L'Académie, et tous ceux qui travaillent autour d'elle, rejettent les richesses de la langue du XVIe siècle, les vieux mots imagés. La langue devient plus abstraite. Elle suffit à la plupart des écrivains, qui en tirent un merveilleux parti.





SOMMAIRE :

La poésie précieuse. — D'URFÉ et l'*Astrée*. — Romans héroïques et précieux. — Parodies et réaction. — Les maîtres de la forme : BALZAC. LA ROCHEFOUCAULD et ses *Maximes*. — Les mémorialistes : RETZ.

I. — LES POÈTES ET LES ROMANCIERS.

La poésie précieuse. — L'affectation caractérise la poésie précieuse. Les poètes cherchent à plaire au public des « ruelles » d'abord par de petites pièces spirituelles et galantes : tels sont Voiture et Théophile, déjà nommés, Benserade, Godeau.

Plus tard, entre 1650 et 1665 environ, le public précieux accueille, parfois comme chefs-d'œuvre, des épopées interminables, dont l'emphase, le clinquant et le bel-esprit sont les seuls ornements. Les héros de ces épopées, de Clovis à Jeanne d'Arc, sont presque tous modernes, et les sujets sont chrétiens. Mais les efforts démesurés des auteurs : Chapelain, Desmarets de Saint-Sorlin ou Scudéry, pour ne citer que les moins oubliés, n'aboutissent à rien qui vaille.

Tombant d'un excès dans un autre, Saint-Amand et Scarron cultivent l'un le réalisme trivial, l'autre le burlesque. Boileau va faire bonne justice des uns et des autres au nom de la raison et du bon goût.



***D'Urfé. Un roman courtois :* l'Astrée.** — Le désir qui se manifeste, dans les premières années du XVIIe siècle, de mettre dans la vie plus de politesse et d'élégance, de l'embellir, de l'idéaliser par des sentiments délicats ou élevés, correspond à la publication et à la diffusion extrême d'un long roman, *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé.

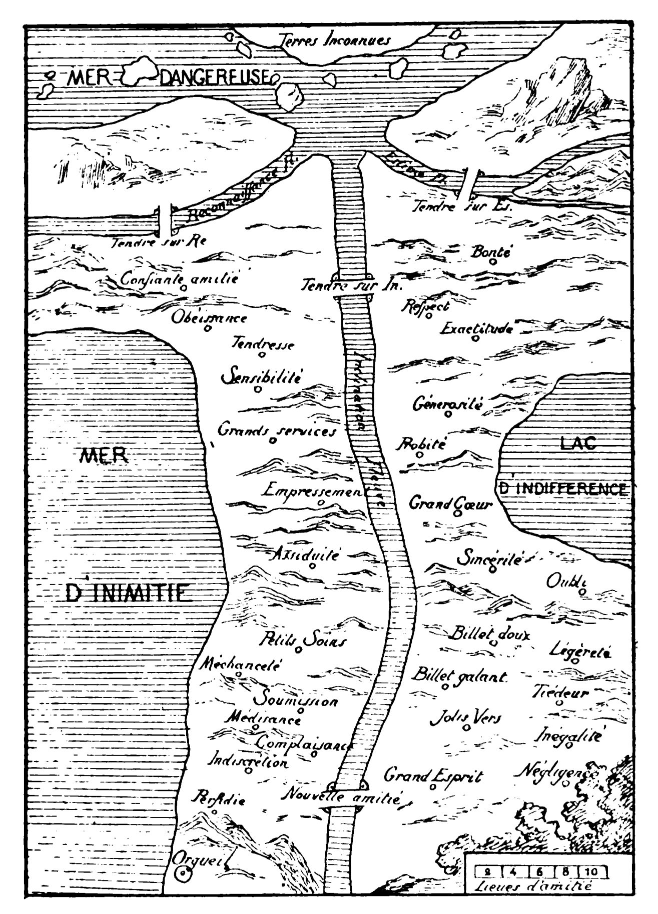
Cette œuvre, dont l'interminable lecture nous rebute aujourd'hui, rappelle les romans du moyen âge où le féerique se mêle à des histoires d'amour.

Les événements se placent en Gaule ; les personnages sont des bergers (d'où le nom de *roman pastoral*).

Le berger Céladon et la bergère Astrée s'aiment; mais, sur des calomnies, Astrée bannit de sa vue Céladon qui se jette dans une rivière d'où une nymphe le sauve. Astrée, au cours d'une guerre, est faite prisonnière et Céladon, après de nombreux exploits, la délivre. Céladon vient à une fontaine merveilleuse gardée par des bêtes fabuleuses. Devant l'innocence du berger ces bêtes sont pétrifiées et le héros rentre en grâce.

La douleur de Céladon injustement banni, sa constance dans son amour pour Astrée, son dévoûment et son courage pour regagner les faveurs de celle qu'il aime, la peinture tout idéalisée de cette société pastorale, enthousiasmaient précieux et précieuses, dont *l'Astrée* devint le livre de chevet.

Les romans héroïques et précieux. Mlle de Scudéry. — La même aristocratie qui fréquente les « ruelles » est celle qui, sous le règne de Louis XIII et la régence d'Anne d'Autriche, perpétuellement conspire contre l'autorité et pour finir fait la Fronde. Son double caractère de société polie et amie de l'aventure lui fait accueillir avec faveur les romans, dont les principaux sont de Madeleine de Scudéry : *le Grand Cyrus*, *Clélie*,



La carte du Pays de Tendre.

présentent, sous les masques de personnages de l'antiquité, des seigneurs et des dames pratiquant la parfaite vie courtoise, et des contemporains facilement reconnus (ex. : Condé dans *Cyrus*). Les conversations y prennent une large place ; galantes et spirituelles, elles roulent sur tous sujets.

Une des curiosités de l'un de ces romans est la carte du pays de Tendre, faite dans le salon de Mlle de Scudéry : c'est un jeu d'esprit précieux et caractéristique de la préciosité; les sentiments et les marques d'amitié ou d'amour sont représentés géographiquement.

De Nouvelle Amitié, point de départ, le fleuve d'Inclination emporte sans escale ceux qui s'embarquent sur ses flots à Tendre sur Inclination (amour passionné) et de là à la Mer Dangereuse et aux Terres Inconnues. Par les voies terrestres, les amants arrivent plus lentement et par étapes à Tendre sur Estime et à Tendre sur Reconnaissance.

Parodies et réaction. — Comme toujours en pareil cas, il y eut contre ces romans une réaction satirique. Le *Berger extravagant*, de CHARLES SOREL, parodie de *l'Astrée*, met en scène un jeune homme qui, la tête troublée par la lecture des romans à la mode, se livre à mille sottises et impertinences. Avant cette parodie, Sorel avait, dans *Francion*, fait une peinture réaliste du monde des petites gens. En opposition aux aventures des Cyrus et autres personnages illustres, le *Roman comique* de SCARRON nous conte la vie réelle d'une troupe de comédiens parcourant la province.

Cette réaction du bon sens et du goût de la vérité conduisit à un autre excès : on tomba dans la trivialité; mais Boileau va combattre sans trêve et au nom des principes d'art le roman d'aventures et précieux, qui perdra complètement la faveur du public.



II. — LES MAITRES DE LA FORME.

1. BALZAC
(1594-1654)

La société des « honnêtes gens » ne s'intéresse pas seulement aux fantaisies de l'*Astrée* ou du *Grand Cyrus*. Nous avons noté (Chap. XXIV) qu'à l'hôtel de Rambouillet on lisait les lettres que Balzac envoyait de province. De sa terre de Charente où il se retira de bonne heure, sans doute à la suite d'une déception politique, et qu'il ne quitta qu'une ou deux fois, Jean-Louis Guez de Balzac se fit le maître à penser du monde de Paris. Entre 1620 et 1655, par ses lettres et ses *traités* (*le Prince*, *le Socrate chrétien*), il mit à la portée de son temps les principales idées que l'humanisme du XVIe siècle avait tirées de l'antiquité : en quoi il rendit à ses contemporains un signalé service, s'il leur permit de comprendre Corneille. La forme sous laquelle Balzac présentait ses leçons était elle-même un modèle : un modèle du style oratoire, pareil pour la prose à celui que Malherbe avait donné pour la poésie. Il aime et réussit à merveille la phrase périodique, artistement construite, bien rythmée : le cadre peut nous paraître vide trop souvent, ce n'est pas un mérite négligeable que de l'avoir préparé ; d'autres le rempliront.

Balzac est un des bons ouvriers de l'art classique par son goût des idées générales, par son culte de la beauté et de la perfection dans la forme.

2. LA ROCHEFOUCAULD
(1613-1680)

Les* Maximes *de La Rochefoucauld et la société polie. — Les *Maximes* du duc de La Rochefoucauld ne furent



publiées qu'en 1665, mais elles tiennent de trop près à la société d'avant le règne personnel de Louis XIV pour ne pas prendre rang ici même : la forme en vient des salons, le fond en est le résultat d'une expérience acquise au temps de Richelieu et de Mazarin.

Une maxime est l'expression concise d'une idée ou d'une remarque de portée générale. Le goût en était répandu dans le salon de Mme de Sablé, où fréquentait assidûment le duc de La Rochefoucauld après sa retraite de la vie politique. Avant d'être persuadé que l'aristocratie était bien définitivement vaincue par le pouvoir royal, ce nouveau chevalier d'une nouvelle société courtoise, qui s'était lancé dans la lutte contre Richelieu pour plaire à Anne d'Autriche, et avait servi dans la Fronde sous la bannière de la duchesse de Longueville, ce seigneur intelligent avait appris ou cru apprendre à connaître les hommes. Dans le salon de Mme de Sablé, il conçut l'idée de mettre sa philosophie du monde en maximes qu'il soumettait toutes au jugement de la maîtresse de maison et de ses amis. Pendant cinq ans il nota, approfondit, façonna l'expression. Les éditions suivantes reçurent, pour complaire à Mme de La Fayette, quelques atténuations dans la forme.

***Esprit des* Maximes.** — On trouve dans le recueil de La Rochefoucauld des maximes ingénieuses : elles veulent plaire par ce que le tour en a de piquant, d'imprévu, c'est-à-dire de précieux; celle-ci par exemple : « *Il y a des reproches qui louent et des louanges qui médisent.* » Mais ce ne sont pas les plus remarquables, en dépit même de leur finesse. C'est ailleurs que dans la préciosité qu'il faut chercher l'auteur.

La Rochefoucauld est un désabusé, un pessimiste. Il ne croit pas à la sincérité de ce qui est grand et noble :

à ses yeux, il n'est pas de vertu, mais seulement des intérêts, un égoïsme où « *les vertus se perdent comme les fleuves dans la mer* »; il ne croit pas davantage à la supériorité morale de certains humains : « *A une grande vanité près, les héros sont comme les autres hommes* ».

Lui-même a dit, dans son *portrait*, qu'il était d'humeur sombre, dur, et que la sensibilité lui paraissait une faiblesse. Sa complexion et les déceptions de sa vie expliquent la sévérité et la tristesse de sa philosophie.

***Intérêt littéraire des* Maximes. — On peut trouver aux *Maximes* une exagération peut-être voulue de l'esprit chagrin; mais on doit y noter : pour le fond, une étude générale de l'homme, selon les tendances dominantes au XVIIe siècle; pour la forme, un travail remarquable sur la langue, un effort persévérant pour condenser la pensée et l'expression, — travail inverse du développement oratoire.**

III. — LES MÉMORIALISTES.

RETZ

(1613-1679)

La société exubérante de la première moitié du siècle se plaît à écrire des mémoires. La Rochefoucauld écrivit les siens ; Mme DE MOTTEVILLE en a laissé d'agréables sur Anne d'Autriche ; mais les plus intéressants sont les *Mémoires* du cardinal de Retz.

Le fameux cardinal de la Fronde les rédigea dans la



retraite. Retz n'y fait pas œuvre d'historien; son impartialité est nulle et sa sincérité douteuse ; il écrit une apologie personnelle pour la postérité. Mais ses *Mémoires* ont de quoi nous retenir. Ils abondent en portraits : l'auteur partageait avec ses contemporains le goût de cet exercice, et il y trouvait l'occasion de se venger de ses ennemis; tantôt ce sont des esquisses en quelques traits expressifs, tantôt de pénétrantes études des sentiments, des passions, des intérêts qui conduisent les personnages. Le goût des portraits se complète chez Retz par celui de la politique (recherche des causes de la guerre civile, discussions, entretiens), caractéristique de toute la génération « frondeuse »: les *Mémoires*, même avec leurs inexactitudes, nous font mieux comprendre l'esprit du temps qui a connu et goûté Corneille. Enfin, par ses anecdotes et scènes merveilleusement vivantes, Retz est un narrateur hors de pair.

Comme écrivain, il a force, vivacité, couleur du style; sa phrase manque d'élégance et de poli : Retz ne connaît pas le travail de l'artiste classique.

NOTES CHRONOLOGIQUES

L'Astrée, 1607-1627. — *Le Berger extravagant*, 1627. — M[lle] DE SCUDÉRY, 1608-1701 : *Cyrus*, 1649 ; *Clélie*, 1656. — SCARRON, 1610-1660 : *Le Roman Comique*, 1651. — BALZAC : *Lettres* (1[er] recueil), 1624; *Le prince*, 1631 ; *Le Socrate chrétien*, 1652. — LA ROCHEFOUCAULD : *Mémoires*, 1662; *Maximes*, 1665. — RETZ : *Mémoires* (édition princeps), 1717.





SOMMAIRE :

Avant Corneille : HARDY. — Les unités. — PIERRE CORNEILLE. Les comédies. Les chefs-d'œuvre tragiques. — La décadence. — Valeur morale de la tragédie cornélienne. — Autour de Corneille.

I. — AVANT CORNEILLE

Abondance dramatique. — Alexandre Hardy. — Il ne faudrait pas croire qu'au XVIIe siècle avant Corneille le théâtre n'existait pas ; les représentations étaient au contraire nombreuses. A Paris, deux troupes jouaient dans les théâtres de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais : elles avaient loué ces salles aux confrères de la Passion, à qui le Parlement avait interdit de jouer des mistères religieux; elles obtinrent bientôt la cession de leur privilège, et les représentations purent désormais se développer librement.

Le principal fournisseur des théâtres est alors ALEXANDRE HARDY. On ne le lit plus parce que son style est très vieilli, mais il produisit beaucoup : tragédies, *tragi-comédies*, *pastorales*, tragi-comédies dont les personnages sont des bergers.

Les tragi-comédies sont des pièces remplies d'événements nombreux et imprévus, à dénouement heureux.

Gésippe. — Gésippe abandonne sa fiancée à son ami Tite et s'exile à Rome, où il est dans la misère ; accusé d'un crime, il est sur le point d'être exécuté lorsque Tite, devenu sénateur romain, le sauve.

Les pièces sont toujours de contexture très libre : les événements s'étendent sur plusieurs années, et l'action se transporte en différents lieux, dans le décor simultané hérité du moyen âge.

Les unités. — Vers 1630, on parle des « unités » : au nom de la vraisemblance, et en se fondant sur l'autorité d'Aristote et d'Horace, on veut que l'action se déroule en vingt-quatre heures au plus et dans un même lieu (unités de temps et de lieu). Un exemple est donné par MAIRET dans *Sophonisbe* (1634).

Massinissa, roi de Numidie, s'empare de Cirta où il épouse Sophonisbe, la reine, qu'il avait jadis aimée, et aussitôt s'empoisonne avec elle.

Mais Corneille éclipse à nos yeux tous ses devanciers et ses contemporains.

II. — PIERRE CORNEILLE
(1606-1684)

Renseignements biographiques. Carrière théâtrale de Corneille. — Corneille était avocat à Rouen, sa ville natale.

A vingt-trois ans (1629), il porta au théâtre une comédie (*Mélite*) qui réussit à Rouen et à Paris.

Le succès de plusieurs autres comédies le fit se fixer à demi à Paris, où il travailla quelque temps pour le service de Richelieu, auteur dramatique. Mais il fut congédié pour avoir de sa propre autorité changé une donnée du ministre-poète.

En 1636, à l'âge de trente ans, il donna *le Cid*; ce fut un triomphe. Malgré la faveur du public, la discussion des lettrés sur cette pièce (Querelle du *Cid*) et la critique faite par le grand tribunal littéraire nouvellement constitué (*Sentiments de l'Académie française sur « le Cid »*), critique d'ailleurs pleine de ménagements très réels, le blessèrent. Accusé de plagiat parce qu'il avait imité la pièce de l'Espagnol Guilhen de Castro parue quinze ans plus tôt sur le même sujet, Corneille renonça à imiter et désormais s'adressa de préférence, pour trouver ses sujets, à l'antiquité.

En 1640 furent joués *Horace* et *Cinna*, en 1643 *Polyeucte*. Jusqu'en 1652, Corneille produisit avec des fortunes diverses. La « comédie héroïque » de *Don Sanche d'Aragon* et la belle tragédie de *Nicomède* datent de cette période. A cette date, après l'échec de *Pertharite*, il quitta le théâtre; il se mit à traduire en vers des œuvres religieuses et à préparer pour une édition les *Examens* de ses pièces et les *Discours* sur « *le poème dramatique, la tragédie, les unités* ». Une nouvelle tentative heureuse le ramena au théâtre, mais il ne retrouva jamais la faveur de jadis. L'échec de *Suréna*, en 1674, le décida à se retirer définitivement. Après une vieillesse assombrie par la pauvreté et par la mort de deux fils, il mourut en 1684 dans l'indifférence générale.

Corneille poète comique. — C'est par une comédie que Corneille s'était fait connaître. Sa *Mélite* différait totalement des farces qui alors constituaient tout le répertoire du genre. Lui-même a écrit que la pièce « plut sans doute par sa nouveauté et le style naïf (naturel) qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens ».



Éraste est fiancé à Mélite ; son ami Tircis, qu'il présente à la jeune fille, le supplante dans l'affection de Mélite. Éraste envoie alors à Tircis de soi-disant lettres de Mélite qui lui font croire à une trahison. Tircis veut se tuer. On annonce hâtivement sa mort à Mélite qui s'évanouit. A Éraste on annonce la mort de Mélite et il devient fou. Tout s'arrange alors entre Tircis et Mélite qui s'épousent.

La pièce est chargée d'événements et ressemble à une tragi-comédie. La comédie se constitue précisément en prenant de la tragi-comédie ce qu'elle a de plaisant, libérant ainsi le pathétique, élément de la tragédie.

Corneille donna quelques spécimens d'une comédie sans complications, où les personnages ne sont pas ridicules; spirituelle et très littéraire peinture de la « bonne société » contemporaine, cette comédie ne fait pas rire aux éclats, mais amuse le spectateur par la représentation de la vie : dans *la Galerie du Palais*, on voit, avec leurs clients, les boutiques de libraires, de lingères, de merciers, et l'on entend les conversations au goût du jour (autres comédies : *la Veuve, la Suivante, la Place royale*).

Le Menteur, la dernière comédie de Corneille, procédant d'une autre conception, imitée de l'espagnol, se recommande par les qualités d'exécution : comique inhérent au caractère même, allure du dialogue, agrément du style. C'est la meilleure de nos comédies avant Molière.

Le public de Corneille de 1636 à 1650. — Le public qui avait applaudi aux comédies était composé de ces « honnêtes gens » dont Corneille se flattait d'avoir peint dans *Mélite* la conversation. C'est encore ces honnêtes gens, c'est-à-dire la société polie dont nous avons suivi



La société aristocratique au théâtre. (D'après une estampe du temps.)
Gaston d'Orléans, Louis XIII, Anne d'Autriche et le Dauphin assistant à une représentation, au Palais-Royal.

la formation, et la bourgeoisie instruite dans les collèges, qui donneront leurs suffrages aux tragédies.

Le public de Corneille entre 1636 et 1650 est cette génération vigoureuse, éprise encore d'indépendance, aimant la politique, d'ailleurs précieuse et romanesque, avec laquelle eurent à compter Richelieu, puis Mazarin.

Elle était capable de s'enthousiasmer pour de beaux coups d'épée, d'applaudir à de nobles sentiments et de suivre dans leur évolution des situations parfois subtiles.

***La tragédie cornélienne d'après* le Cid, Cinna, Polyeucte, Horace.** — *Le Cid* n'était pas nouveau en son genre : c'est une tragi-comédie, et la tragi-comédie était alors très en faveur auprès du public ; mais c'est par sa valeur artistique et morale qu'il fait date dans notre histoire littéraire.

Les événements du début sont violents et précipités : une discussion qui dégénère en querelle, un soufflet donné, un duel inégal ébauché, une provocation, voilà qui plaisait à un public turbulent, intransigeant sur le point d'honneur et, dans sa partie aristocratique, toujours prêt à tirer l'épée.

Ces faits et ceux qui les suivent, — meurtre du Comte par Rodrigue, demande de vengeance adressée au roi par Chimène sa fille, entrevue de Rodrigue et de Chimène, victoire du Cid, — créent et entretiennent une situation pathétique dont le développement est le fond moral de la pièce : l'exaltation de la volonté dans l'accomplissement d'un devoir. Un père insulté donne à son fils mission de le venger sur le père de celle qu'il aime, en sacrifiant son amour à la piété filiale; — le fils, voyant, après une courte délibération, que tel est son devoir, le cœur déchiré, accomplit le sacrifice; — la jeune fille alors sacrifie elle aussi son amour à ce

qu'elle estime son devoir : demander justice contre celui qu'elle aime. Rodrigue est, par des événements imprévus, amené à choisir entre un devoir et son amour; il a *la volonté* de se décider pour le premier : c'est l'instant capital du drame. Chimène l'égale dans son dessein; mais, étant femme, elle est moins ferme dans ses actes et plus dolente en ses paroles. Ils ne cessent pas de s'aimer; s'ils se font souffrir, c'est pour rester dignes l'un de l'autre, *se mériter*.

Cinna. — Auguste se trouve, par suite d'une conjuration qu'a machinée Cinna, dans l'obligation de choisir entre deux solutions, l'une que lui dictent l'esprit de vengeance et le désir de se faire craindre : punir, — l'autre que lui conseille la vertu : pardonner. C'est la vertu qui l'emporte, — parce que la clémence s'accorde pour l'empereur avec l'intérêt bien entendu.

Polyeucte. — Polyeucte, néophyte chrétien à l'insu de sa femme Pauline, préfère à un amour humain ce qu'il estime supérieur : l'amour de son Dieu. Un incident rend cette situation pathétique : Sévère, jadis aimé de Pauline, et qui, trop pauvre, s'était vu refuser sa main, revient puissant, pour l'épouser, la croyant libre. Ce retour est pour elle une épreuve où éclatent sa volonté, son courage, sa vertu. Polyeucte n'en est pas troublé; sans faiblir, il manifeste sa foi, puis, obligé d'être ou martyr pour son Dieu ou apostat pour l'amour de sa femme, il choisit, après un rapide examen, ce qu'il croit le meilleur : sa foi et la mort. Pauline, le voyant plus grand que Sévère, proclame son amour pour lui et se fait chrétienne.

Horace. — Ici, la constitution du drame est différente. Les événements sont toujours nombreux : on attend une bataille générale entre Albe et Rome, mais on apprend qu'elle se réduira à un combat singulier, puis



qu'Horace est le champion de Rome, puis que Curiace, son ami et beau-frère, est celui d'Albe; on sait par une narration les péripéties du combat; on assiste au retour d'Horace vainqueur et au meurtre de Camille, sœur d'Horace et fiancée de Curiace, par son frère qu'elle a défié ; enfin on a le spectacle du jugement d'Horace fratricide.

Toute l'action tend vers le choc tragique, la rencontre d'Horace et de Camille, dominés chacun par un sentiment exclusif, au moment où les faits ont porté ce sentiment au paroxysme.

Mais à aucun moment il n'y a lutte dans l'âme des héros : Curiace a accepté sans hésitation la désignation qui noue le drame, Horace est tout à sa patrie, Camille à son amour. Corneille étudie les manifestations du patriotisme surtout dans deux hommes : chez l'un, Horace, il est absolu et exclusif; chez l'autre, Curiace, il est uni à la souffrance, car il entraîne le renoncement à de chères affections; mais la volonté n'a pas à triompher, il n'y a pas lutte intérieure comme dans l'âme de Rodrigue, d'Auguste ou de Polyeucte.

L'invraisemblable justifié par l'histoire. — Toutes ces situations ont un caractère commun : elles sont rares, invraisemblables même; aussi Corneille les justifie-t-il par la vérité historique. En effet, si étonnantes qu'elles soient, la critique ne peut accuser l'auteur de les avoir créées pour surprendre notre admiration alors que jamais rien de tel n'aurait existé, puisque le poète cite les textes qui en garantissent l'authenticité. Resterait, le cas échéant, à critiquer les textes, mais Corneille ne doute pas de leur véracité.

Les faits essentiels étant respectés, le poète modifie

les autres selon qu'il le juge nécessaire : il suppose qu'Horace a épousé la sœur de Curiace; Auguste fut un tyran astucieux, il en fait un bon souverain; dans *Polyeucte* il invente le personnage de Sévère.

La grandeur dans le mal. — Par l'extraordinaire des situations et des sentiments, Corneille veut frapper le spectateur d'étonnement et d'admiration ; aussi, de même que dans le bien, dans le mal ses héros dépassent la moyenne de l'humanité.

Exemple : *Rodogune*.

Rodogune, reine des Parthes, est prisonnière chez Cléopâtre, reine de Syrie; les deux fils de Cléopâtre sont amoureux de Rodogune ; les deux femmes se haïssent et chacune veut faire disparaître l'autre par la main des jeunes gens : l'une offre son trône, l'autre son amour. Mais les fils de Cléopâtre reculent devant cette alternative. Alors c'est Cléopâtre qui veut tuer ses fils : l'un succombe; elle veut empoisonner l'autre qui va épouser Rodogune, mais elle s'empoisonne elle-même.

Complications, obscurités, échecs. — En cherchant des situations surprenantes, où les personnages mettent toute leur énergie à atteindre un but qu'ils se sont fixé, Corneille écrivit ces pièces compliquées qui réussirent peu ou qui tombèrent et qu'on ne lit plus, parce qu'elles ne sont pas dramatiques : elles constituent plutôt des études de psychologie politique.

Exemple : *Sertorius*.

Sertorius, général romain en Espagne, est demandé en mariage par deux femmes pour des raisons politiques : la reine de Lusitanie, Viriate, et la femme divorcée de Pompée, Aricie. Pompée vient au camp de Sertorius; comme il se réconcilie avec sa femme, Viriate va épouser Sertorius, lorsque celui-ci est assassiné par son lieutenant Perpenna, jaloux. Pompée châtie Perpenna.



Valeur morale des tragédies cornéliennes. — La grandeur dans les sentiments et la part donnée à la volonté dans les actions des hommes font que les tragédies de Corneille ont une puissante valeur morale.

Pousser jusqu'à l'héroïsme la piété filiale (*le Cid*), placer au-dessus de tout l'amour de la patrie (*Horace*), pardonner alors qu'on désirerait punir (*Cinna*), sacrifier à une foi, à un idéal, ses affections et sa vie (*Polyeucte*), voilà les hauts exemples que Corneille propose à notre admiration. Lorsque de la part du héros il y a sacrifice, lorsqu'il lui faut vaincre des instincts par un acte d'énergie, de volonté, le drame nous émeut profondément.

Lorsque la supériorité du protagoniste le rend inaccessible aux attaques de ses adversaires, ce n'est plus à l'émotion, mais à l'admiration seule que vise la tragédie (*Nicomède*).

A côté des héros, Corneille groupe des personnages d'une humanité plus commune, quelques-uns même pusillanimes ou égoïstes, dont la présence donne un relief plus vigoureux aux grands caractères.

L'expression. — Au service de ces hautes conceptions, Corneille mit un langage élevé et de belle allure; il fit les éloquentes tirades et les brillants récits, les examens de conscience parfois subtils et les dialogues pressés; nombre de ses vers, vigoureusement frappés, sont restés comme des maximes d'héroïsme.

Conclusion. — La tragédie classique est créée et compte déjà plusieurs chefs-d'œuvre. Dans les limites des unités de temps et de lieu qu'il respecte sans superstition, Corneille fait mouvoir des personnages libérés de toutes les entraves de la vie ordinaire. En

eux, il a montré, ce qui est conforme à son génie et à l'esprit de son temps, le jeu de la volonté et celui des intérêts politiques. Dans un autre âge, un autre génie étudiera le jeu de la passion.

Autour de Corneille. — D'autres que Corneille se font applaudir au théâtre entre 1640 et 1650. Plus que de Du Ryer et de Tristan, il faut retenir le nom de Rotrou, auteur fécond dont *Saint-Genest* et *Venceslas* sont les meilleures œuvres (1646 et 1647).

Saint-Genest : Le comédien Genest jouant, au temps des persécutions romaines, un rôle de martyr chrétien, se convertit effectivement et subit le martyre.

Venceslas : Le roi Venceslas condamne à mort son fils qui, la sachant juste, accepte la condamnation, d'ailleurs non suivie d'effet.

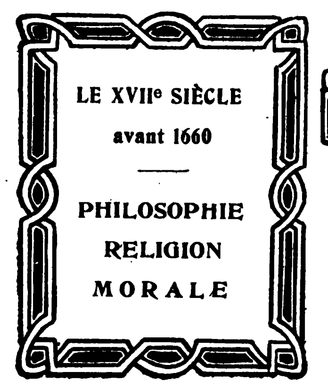
Ce sont deux tragédies vraiment cornéliennes.

NOTES CHRONOLOGIQUES

Corneille. — Première comédie (*Mélite*), 1629. — Première tragédie (*Médée*), 1635. — Le Cid, déc. 1636 ou janv. 1637. — *Horace*, *Cinna*, 1640. — *Polyeucte*, 1643. — *La Mort de Pompée*, 1643. — *Le Menteur*, 1643. — *Rodogune*, 1645. — *Don Sanche*, 1650. — *Nicomède*, 1651. — — Première retraite, 1652-1659. — *Sertorius*, 1662. — Dernière pièce (*Suréna*), 1674.

Rotrou : 1609-1650.







SOMMAIRE :

DESCARTES : Le *Discours de la Méthode*. — PASCAL : Les *Provinciales*, origine, les idées, la forme, importance de l'ouvrage. — Les *Pensées*.

I. — DESCARTES
(1596-1650)

Le premier ouvrage de philosophie en français. — Jusqu'alors la philosophie se servait de la langue latine, universellement employée des philosophes et des savants comme des gens d'Église.

Descartes, un Tourangeau, voulant dire quelle méthode il avait décidé de suivre dans ses recherches philosophiques, le fit en français (1637) dans son *Discours de la Méthode*.

Il en appelle à la raison, qu'il met au-dessus de tout et que le XVIIe siècle prend comme guide suprême.

Au point de vue de la forme, sa phrase est encore pénible; mais l'exemple est donné de haut, et de plus habiles que lui à manier la langue viendront, qui feront de l'œuvre philosophique un monument littéraire.

II. — PASCAL
(1623-1662)

Déjà le xvie siècle avait connu les ouvrages de l'Église réformée qui mettaient à la portée de tous les controverses religieuses. Mais, au xviie siècle, une œuvre, qui soutenait en principe une polémique de théologie, se place par ses mérites littéraires au rang des chefs-d'œuvre de la prose française moderne : ce sont les *Provinciales* de Pascal.

Occasion des* Provinciales. *Les Jansénistes. — L'origine des *Provinciales* est en effet une querelle purement religieuse. Un couvent de femmes établi près de Paris, à Port-Royal des Champs, avait adopté une piété sévère conforme aux idées d'un évêque flamand, Jansénius (d'Ypres).

Ces idées ne furent d'ailleurs connues du public que par l'impression, en 1640, du livre de Jansénius intitulé *Augustinus*. Comme la communauté s'était transportée à Paris, des hommes, des laïques, épris de piété et de morale, s'installèrent à Port-Royal des Champs où ils s'occupèrent d'instruction, dans leurs « Petites Écoles ». Ce sont les « Messieurs » ou « Solitaires » de Port-Royal. Pour leur œuvre d'instruction, ils ont rédigé des livres : *Grammaire*, *Logique*, *Jardin des Racines grecques*, fort estimables.

Ces Messieurs adoptèrent aussi les doctrines de Jansénius. Or le livre de Jansénius fut condamné par la Sorbonne (1) et par le pape comme contenant cinq pro-

(1) La Sorbonne, collège fondé par Robert de Sorbon au xiiie siècle pour l'enseignement gratuit de la théologie, venait d'être réorganisée et rebâtie par Richelieu qui en est le second fondateur.



positions hérétiques. Les « Jansénistes » déclarèrent qu'ils réprouvaient l'esprit des cinq propositions, mais qu'ils ne les voyaient pas réellement dans le livre. Un des principaux d'entre eux, Arnauld, prêtre, fut exclu de la faculté de théologie pour certains libelles où il blâmait un autre prêtre d'avoir refusé la communion à un janséniste.

C'est alors que Pascal écrivit les *Provinciales*. Il voulait, pour défendre Arnauld et les jansénistes contre leurs adversaires, dont les plus acharnés étaient les jésuites, porter devant le public pris pour juge le différend qui les séparait sur la question théologique de la grâce et, par extension, sur des questions de morale.

Pascal. — Renseignements biographiques. — Blaise Pascal (né à Clermont-Ferrand) était alors âgé de trente-cinq ans. Il devait mourir quatre ans plus tard. C'était un savant : géomètre extrêmement précoce, il avait à seize ans rédigé un ouvrage de mathématiques remarquable ; à dix-huit ans il avait, pour aider son père, inventé une machine à calculer. Il est célèbre dans les sciences par ses études sur la pression atmosphérique.

Sa famille avait été gagnée au jansénisme. Lui-même, fatigué par ses travaux, dut à trente ans se reposer en se mêlant à la vie de son siècle ; mais un accident de voiture, puis l'entrée de sa sœur à Port-Royal, frappèrent son imagination. Sa piété tourna au mysticisme et, à la suite d'une nuit d'extase, il se retira à Port-Royal des Champs.

***Les* Provinciales (1656-1657).** — Le titre complet des *Provinciales* est : *Lettres de Louis de Montalte à un*





L'achèvement de la Sorbonne, 1642.
D'après une estampe allégorique à la gloire de Richelieu. Fragment.)

provincial de ses amis et aux Révérends Pères jésuites sur la morale et la politique de ces Pères. Il y en a dix-huit.

C'est d'abord la discussion d'une question de théologie, celle de la grâce : l'homme a-t-il la grâce divine en naissant ou en est-il privé, ou bien peut-il la mériter par une vie de vertu? Les jansénistes croient que l'homme est prédestiné, c'est-à-dire qu'il naît pourvu ou privé de la grâce, mais que chacun, ignorant le sens de sa prédestination, doit être rigoureusement vertueux, afin de ne pas démériter et de garder ses chances de « faire son salut ».

Avec la cinquième lettre, la discussion entre dans le domaine moral. Pascal estime les jésuites enclins à trop d'indulgence envers les pécheurs, et il attaque spécialement la « casuistique », importée d'Espagne, de leurs directeurs de conscience qui cherchent des atténuations aux fautes. Les casuistes admettent la « probabilité » d'une opinion en apparence condamnable, si elle a pour elle l'autorité d'un seul docteur ; ils admettent aussi que la « bonne intention » corrige le vice; enfin ils acceptent la « restriction mentale » ou intérieure, comme lorsqu'on dit : « Je jure n'avoir pas fait cela (à l'époque prétendue) ». Pascal s'attache, en étudiant des cas particuliers, à montrer ce que de telles doctrines ont pour une moralité rigide, et pour toute moralité, de répréhensible.

Le succès des *Provinciales* fut immense dans le public. Rome les condamna, mais l'Église de France soutint Pascal sur la question de morale : les curés de Rouen et de Paris demandèrent la condamnation des casuistes; les papes condamnèrent en effet la « morale relâchée ». Devant l'Assemblée générale du clergé de France en 1682, Bossuet préparait contre les casuistes une censure qui fut votée plus tard (en 1700).



***But des* Provinciales.** — Par les *Provinciales*, Pascal voulait porter le débat qu'il instituait contre les jésuites, devant les gens du monde, où ses adversaires, confesseurs de la plus grande partie de la société aristocratique et bourgeoise, avaient de grandes influences. Non qu'il se proposât de les perdre en leur prêtant un dessein de corruption, mais il dénonçait le résultat de corruption morale auquel, disait-il, les jésuites aboutissaient parce qu'ils nourrissaient un dessein *politique* : s'attirer la faveur des hommes par leur facilité à excuser les fautes. Pour atteindre son but, contre toutes les autorités, les docteurs, il en appelait, lui, au bon sens, à la conscience de tout honnête homme.

Les procédés. — Afin d'intéresser le public à un débat ardu ou austère de théologie ou de morale, Pascal a le plus possible *dramatisé*.

Il a composé des scènes où des personnages discutent ; en le lisant nous ne suivons pas seulement des dialogues, mais nous voyons les gestes, les allées et venues, nous entendons le ton de voix ; un jésuite, par exemple, va chercher des piles de livres afin de convaincre ses contradicteurs, et, à l'instant où leurs questions deviennent par trop embarrassantes, rompt la conversation en leur faussant compagnie, car deux grandes dames le font très opportunément demander.

Le ton. — Pascal ne se borne pas à rendre claires et compréhensibles à tous des questions difficiles ou subtiles, à intéresser le lecteur par le comique : son intime persuasion qu'il soutient une juste cause, celle du bien, contre des opinions dangereuses, la chaleur qu'il apporte dans la défense des siens ou l'attaque de ses adversaires, lui donnent l'éloquence.



Place des* Provinciales *dans notre littérature. — Les *Provinciales*, qui se lisent encore facilement, alors même qu'elles n'ont plus leur intérêt d'actualité, sont, par la clarté, la force et la variété du style, dignes d'être appelées le premier chef-d'œuvre de la prose française. Cette perfection est le triomphe de la doctrine du travail de la forme, puisque Pascal soumettait la rédaction des *Lettres* à un incessant labeur de retouche et de correction.

Les Pensées. — Les notes d'une *Apologie de la religion chrétienne* que Pascal préparait ont été trouvées après sa mort et collées sans ordre sur des feuillets, puis publiées inexactement jusqu'au XIX[e] siècle.

On a essayé, à plusieurs reprises, de trouver l'ordre que Pascal aurait suivi dans le développement de son ouvrage. Au moins le plan général nous a-t-il été indiqué par le penseur lui-même lorsqu'il écrit :

« Les hommes ont mépris pour la religion, ils en ont haine, ils ont peur qu'elle ne soit vraie. Pour guérir cela, il faut commencer par montrer que la religion n'est point contraire à la raison; ensuite, qu'elle est vénérable, en donner le respect; la rendre ensuite aimable, faire souhaiter aux bons qu'elle fût vraie, et puis montrer qu'elle est vraie. — Vénérable en ce qu'elle a bien connu l'homme, aimable parce qu'elle promet le bien. »

Parmi les notes, dont plusieurs ne sont que des lambeaux de phrases ou de développements, se trouvent des pages admirables d'éloquence, — celles qui furent écrites sur l'infiniment grand et l'infiniment petit sont les plus célèbres, — et des remarques pénétrantes sur les contrastes de la nature humaine faite de grandeurs et de petitesses, contrastes que Pascal se proposait d'expliquer par les dogmes chrétiens.

La qualité du style des *Pensées* tient d'abord à la netteté, à l'exactitude, à la franchise de l'expression. La poésie que l'on y trouve vient de ce que les idées se traduisent pour Pascal en images et sensations. Ses angoisses et ses extases de chercheur et de croyant se révèlent à nous en des pages parfois inachevées, mais d'autant plus frémissantes de sincérité.

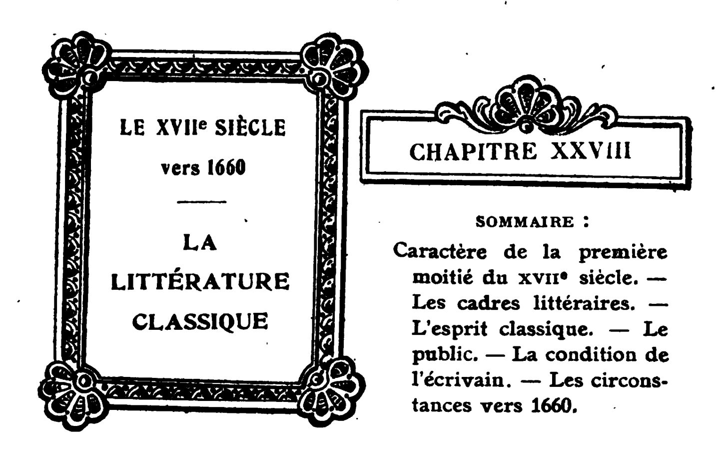
Conclusion sur Pascal. — Dans les *Provinciales*, œuvre de polémique d'un caractère en principe si particulier qu'elle eût risqué, sous une plume moins géniale, de rester condamnée à une célébrité passagère, Pascal s'est affirmé un des maîtres de la prose française. Les pages complètes et les beaux fragments des *Pensées* font regretter que la mort ait privé notre littérature d'un monument qui, achevé, eût sans doute compté parmi les plus beaux.

Conclusion générale. — Descartes ne sait pas comme Pascal manier la langue française en artiste ; mais, dans l'histoire de la pensée humaine, ces deux écrivains se placent l'un près de l'autre. Tous deux sont des représentants et des maîtres de l'esprit *classique*, en ce sens qu'ils apprennent à l'homme à employer comme l'instrument de sa supériorité ce que chacun trouve en soi : la raison.

NOTES CHRONOLOGIQUES

PASCAL. — *Provinciales*, 23 janvier 1656-24 mars 1657. — Première édition des *Pensées*, 1670. — PORT-ROYAL : transport à Paris, 1626 ; adhésion au jansénisme, 1636 ; Petites écoles de Paris, 1646 ; dispersion des religieuses, 1709 ; destruction de Port-Royal, 1710.





LE XVIIe SIÈCLE
vers 1660

LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

CHAPITRE XXVIII

SOMMAIRE :

Caractère de la première moitié du XVIIe siècle. — Les cadres littéraires. — L'esprit classique. — Le public. — La condition de l'écrivain. — Les circonstances vers 1660.

L'année 1660 peut être adoptée pour marquer d'une date, — approximative certes, mais assez exacte en somme et sûrement commode, — la séparation entre deux périodes de notre littérature du XVIIe siècle. La formation de la littérature classique est terminée, et les vingt-cinq premières années du règne personnel de Louis XIV qui commence vont en voir se produire les plus parfaits chefs-d'œuvre.

La période que nous venons d'étudier, de Henri IV à la régence d'Anne d'Autriche, a recueilli et perfectionné l'héritage du XVIe siècle.

Avec Henri IV, l'unité du royaume a été reconstituée sous le sceptre royal, et la nation se repose; la bourgeoisie, attendant du pouvoir l'autorité et la protection nécessaires, n'a qu'un désir : travailler et jouir de la vie dans la paix. Cet apaisement n'est pas somnolence, et les caractères ont gardé de l'âge précédent quelque chose de vigoureux, une allure indépendante et fière. Les discussions religieuses se sont calmées et, perdant leur portée politique, sont désormais exclusivement du



Louis XIV protecteur des Lettres.
(Frontispice de la 1re édition du Dictionnaire de l'Académie, 1694.)

domaine de la controverse ; mais les générations nouvelles restent animées de l'esprit chrétien, qui s'allie dans les âmes aux mâles enseignements recueillis de la philosophie antique. La force de l'esprit religieux qui circule à travers le siècle apparaît bien dans les polémiques qui nous ont valu les *Provinciales*, et dans l'inspiration des *Pensées*.

La littérature a renoncé aux ambitions démesurées de Ronsard. Avec RÉGNIER et ses pareils, elle manifeste une disposition à la négligence, en réaction contre l'effort outré. Au contraire, MALHERBE, avec son esprit bourgeois, méthodique, ami du travail et du bon sens, condamne ce laisser-aller autant que la mignardise et l'afféterie. Il est bien, en dépit de lui-même, héritier de la volonté de Ronsard, lorsqu'il fonde par son autorité la loi du travail artistique; et il sauve de la faillite de la Pléiade le cadre de la poésie lyrique, l'ode, comme son adversaire Mathurin Régnier sauve la satire.

D'autres formes importées de l'antiquité sont aussi définitivement acquises : la comédie, la tragédie à qui HARDY a donné la vie et le mouvement, que PIERRE CORNEILLE remplit de ses grandes conceptions. En prose, BALZAC donne le modèle français de la dissertation éloquente; mais l'histoire reste toujours confinée dans le cadre des *mémoires* ; en revanche, le roman prend une extension considérable.

Dans ces formes littéraires que trouvons-nous? Des idées, c'est-à-dire ce qu'il y a de moins particulier, ce qu'il y a de plus communicable d'homme à homme, — l'étude de l'homme en général, des ressorts moraux de son activité, — et, dominant toute recherche, le souci de suivre la raison à laquelle avec DESCARTES tout le XVIIe siècle soumet la conduite de sa pensée. Le pittoresque

et le sensible s'éliminent au profit de l'intelligible. La langue, suivant le mouvement de la pensée, est devenue claire, propre à exprimer toutes les idées et capable de le faire avec justesse, mais elle a rejeté de l'usage, avec ce qui la surchargeait, beaucoup de ce qui lui donnait couleur et saveur.

Le public, attentif à ce que lui offrent les auteurs, est formé de deux éléments : aristocratie et bourgeoisie.

L'aristocratie, écartée des affaires par le pouvoir royal, — et cela définitivement malgré quelques vaines tentatives pour ressaisir son influence politique, — n'ayant plus de part à la vie publique, se met à vivre dans les *salons*, et là, tout en devenant capable de juger les œuvres littéraires, exerce en retour une action sur la littérature. Elle invente la *préciosité*, dont l'extension menace un moment de pervertir le goût classique ; mais l'esprit raisonnable triomphera.

La bourgeoisie, enrichie, s'instruit dans les collèges, et son bon sens, son goût de la mesure, du raisonnable, prévaudront aussi bien dans la littérature, avec les écrivains sortis de ses rangs, que son esprit dans les conseils du roi.

La condition de l'écrivain s'est élevée. De grands seigneurs et de grandes dames ne dédaignent pas de faire œuvre littéraire, tandis que des bourgeois, des roturiers comme Voiture, admis dans les salons, se voient, par leur entrée à l'Académie française, qui les met de pair avec ce que la France a de plus titré, confirmer une considération nouvelle.

A la génération suivante s'achève l'œuvre de Richelieu : en fondant l'Académie, il avait moralement anobli les écrivains ; Louis XIV fait plus : il les traite à la cour avec des égards et une bienveillance marqués ; même il prétend les prendre sous son patronage effec-

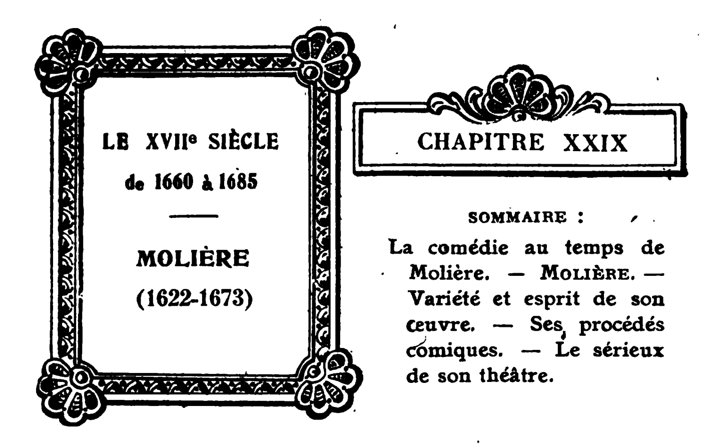


tif, en leur distribuant des pensions (première liste en 1663). Il est vrai que la sécurité matérielle ainsi garantie fut bientôt rendue illusoire par l'état des finances.

Les circonstances sont, vers 1660, favorables à l'éclat des belles-lettres plus qu'elles ne le furent en aucun autre moment. Un public brillant et instruit qui a tout loisir pour goûter les œuvres est formé : c'est, à la *cour*, l'aristocratie avec Louis XIV qui lui donne le ton ; à la *ville*, la bourgeoisie instruite. Par une fortune d'un rare bonheur, il se rencontre en même temps un groupe de génies et de talents pour réaliser, dans les formes établies, des œuvres où se retrouvent les conceptions et les caractères généraux de l'art classique.



Nobles en 1629.
(D'après Abraham Bosse.)



LE XVII[e] SIÈCLE
de 1660 à 1685

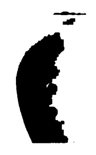
MOLIÈRE
(1622-1673)

CHAPITRE XXIX

SOMMAIRE : La comédie au temps de Molière. — MOLIÈRE. — Variété et esprit de son œuvre. — Ses procédés comiques. — Le sérieux de son théâtre.

La comédie au temps de Molière. — Au moment où Molière va paraître sur la scène parisienne, la comédie cherche encore sa voie. Corneille n'a pas persévéré et n'a pas eu d'imitateur dans le genre qu'il avait créé d'une comédie qui, peinture agréable et vraie de la société polie, prêtait peu à rire. — Pour faire rire, les Scarron, les Thomas Corneille, les Quinault, offrent au public des intrigues compliquées, des personnages tout conventionnels de matamores et de parasites, des bouffonneries et des grossièretés, le tout imité du théâtre espagnol. — Mais quelques pièces ou scènes placent la comédie sur son terrain propre : l'observation de la vérité ridicule. Ce sont : *les Visionnaires* de DESMARETS (1637) qui peint les précieux, *le Pédant joué* de CYRANO DE BERGERAC (1654) et *le Campagnard* de GILLET DE LA TEISSONNERIE (1657) qui présentent des types, celui-là de rustre, celui-ci de provinciaux mal dégrossis.

La vieille tradition de la farce française, à côté de la farce italienne, vit toujours à l'Hôtel de Bourgogne et sur les tréteaux du Pont-Neuf.



Carrière théâtrale de Molière. — Après de bonnes études à Paris, sa ville natale, ne voulant pas exercer le métier de son père (tapissier du roi), Jean-Baptiste Poquelin prend le nom de Molière et forme une troupe d'acteurs. Il échoue à Paris, et va chercher fortune en province. Il a vingt-deux ans.

Molière parcourt la France pendant plus de dix années successives ; tout en jouant les œuvres de contemporains, dont Corneille, et des pièces de sa composition, il observe le monde.

Revenu à Paris, il joue devant le roi et réussit (1658) : dès lors il a pension et protection de Louis XIV. Le monarque lui demande pour les fêtes de la cour des « divertissements » scéniques, ce qui lui fait perdre un temps qu'il eût utilement consacré à du travail plus sérieux, mais lui assure deux avantages : il peut voir de près et étudier les gens de cour, et surtout sa liberté est mieux garantie contre les tentatives possibles d'intimidation. Pendant quinze ans il joue, dirige son théâtre et écrit plus de vingt pièces. Il meurt épuisé en 1673.

Son œuvre. — Les pièces spécialement écrites pour les fêtes de la cour offrent peu d'intérêt littéraire.

Les meilleures pièces de Molière sont : soit des farces (*le Mariage forcé, le Médecin malgré lui, les Fourberies de Scapin*), — soit des comédies-ballets en leurs parties dialoguées (*l'Amour médecin, le Bourgeois gentilhomme, le Malade imaginaire*), — soit de pures comédies en vers ou en prose (*les Précieuses ridicules, l'École des Femmes, le Misanthrope, l'Avare, Tartuffe, les Femmes savantes*).

Le dessein de Molière. — Molière a mis sur la scène l'humanité de son temps avec ses travers, pour divertir

ses contemporains. Lui-même il écrit à propos des exigences du public : « Il faut peindre d'après nature. On veut que les portraits ressemblent (aux originaux), et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle » (*Critique de l'École des Femmes*). Mais, ce faisant, il a peint l'humanité dans ses caractères comiques permanents.

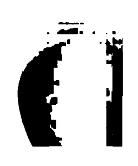
Les types. — Ceux que Molière a représentés appartiennent à tous les mondes de la société.

Les principaux types sont, en suivant l'ordre chronologique des comédies : les sottes imitatrices des grandes Précieuses (*les Précieuses ridicules*) qui copient sans intelligence leurs modèles et, par désir de distinction, parlent et agissent *contre la nature et la raison* : pour leur punition, elles sont les dupes de valets frottés de littérature ;

Le tuteur vieux, despote, égoïste et sot, qui veut épouser sa pupille ; il ne comprend pas que la loi *naturelle* ordonne que cette jeune fille épouse un jeune homme ; il est grotesque, odieux, et doit renoncer à son projet (*l'École des Femmes*) ;

Les gens de la Cour avec la fausseté de la politesse conventionnelle et affectée qui règle leurs rapports ; les vanités littéraires de certains grands seigneurs qui cultivent le sonnet galant ; la suffisance des marquis ; l'esprit de dénigrement, les rivalités entre femmes ; et, au milieu de tout cela, faisant contraste, souffrant et enrageant, un homme de cœur, qui voudrait que tous les hommes fussent sincères, et qui lui-même, dût-il en pâtir, donne l'exemple de la sincérité (*le Misanthrope*) ;

Un bourgeois avare et par conséquent ridicule ; son avarice ne prêterait qu'à rire s'il n'était chef de famille ;



mais son vice lui fait négliger tous ses devoirs véritables, rompt les liens naturels d'affection entre le père et ses enfants. L'avare est odieux, son fils se révolte, sa fille se désespère, et le spectacle de cette famille brisée est tragique (*l'Avare*) ;

Les hypocrites qui jouent les gens peu clairvoyants, et spécialement les dévots scélérats qui outrent la piété raisonnable pour duper les sots (*Tartuffe*). Ici le sot dupé est mari et père, si bien que l'hypocrisie du fripon et la sottise de sa victime amèneraient la ruine morale de la famille si Tartuffe n'était démasqué ;

Un bourgeois enrichi, entiché de noblesse, et à qui sa sottise inspire mille folies (*le Bourgeois gentilhomme*) ;

Les femmes engouées de ce qui est à la mode : questions philosophiques et scientifiques, philologie et belles-lettres. Leur pédantisme ne les rendrait que ridicules et insupportables si elles n'avaient pas de famille ; mais lorsqu'une femme, épouse et mère, néglige le rôle que lui assigne la nature, elle est mauvaise épouse et mauvaise mère (*les Femmes savantes*) ;

Un égoïste, qui sottement hanté par la peur de la maladie devient la proie des médecins et d'une intrigante, mauvais père prêt à sacrifier à son intérêt le bonheur de sa fille (*le Malade imaginaire*) ;

Les médecins du temps, dont, en toute occasion, est raillée la prétentieuse ignorance et l'importance bouffonne.

Procédés comiques. — Molière a dit : « C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens. » Pourtant il y a réussi.

Dans le détail, ses procédés pour faire jaillir le rire sont variés sans jamais rien d'artificiel. Notons :



Representation théâtrale vers 1670, avec des spectateurs sur les côtés de la scène.
(D'après une estampe de Lepautre.)

le comique des gestes, des mouvements, qui sont le jeu des acteurs ;

le comique des mots que répètent obstinément les personnages, exprimant ainsi une idée fixe, une manie qui s'accentue dans le ridicule : tels que le « Et Tartuffe?... Le pauvre homme ! » d'Orgon (*Tartuffe*); le « Sans dot ! » d'Harpagon (*l'Avare*). Molière cherche non pas le mot d'esprit, le trait, mais ce qui trahit le caractère intime du personnage ;

le comique de situation, par exemple lorsque cet étourdi d'Horace (*l'École des Femmes*) prend pour confident Arnolphe, le vieux tuteur qu'il ne connaît pas, et lui raconte les bons tours qu'il joue à un sot barbon, lequel n'est autre qu'Arnolphe en personne; ou bien lorsque Alceste, le Misanthrope, qui vient d'exalter la sincérité et de condamner la politesse, tente maladroitement d'accorder, dans son jugement sur le sonnet d'Oronte, la politesse et la sincérité.

Le comique chez Molière n'a rien de factice ; il est inhérent aux caractères mêmes, dont les événements, les rapports des personnages entre eux, le font sortir. Mettre en lumière les traits des caractères, les ridicules, tel est l'unique but que se propose Molière. Pour cela pas n'est besoin d'intrigues compliquées, et après cela peu importe le dénouement, artificiel (*Tartuffe*) ou même absent (*le Misanthrope*). Les personnages sont pris dans une journée de leur vie, celle où les événements les obligent à nous révéler le plus complètement leurs défauts ou leurs vices, sans nulle combinaison artificielle, nulle intervention indiscrète de l'auteur.

Tartuffe, par exemple, a pris possession du cœur et de l'esprit d'Orgon : la pièce montre cette emprise à son point culminant, au moment où Tartuffe, tout près de réussir dans ses desseins, est dévoilé.

Le sérieux du théâtre de Molière. — Molière n'est pas un prédicateur ou un philosophe sur scène. Pourtant son théâtre est foncièrement sérieux ; certaines idées directrices établissent entre ses grandes comédies une véritable unité morale.

La leçon qui se dégage de son théâtre, c'est que nous devons, dans la vie, être guidés par le *bon sens*, le respect de la *loi naturelle*, le sentiment de la *mesure*, car ce n'est pas impunément qu'on s'en écarte : ridicules ou odieux, ou les deux à la fois, voilà ce que sont, dans ses comédies, les personnages dont la vie n'est pas conforme à la *raison*.

Pour un homme isolé, les conséquences n'atteignent que lui ; mais lorsque, par la faute de son chef, l'organisation et le bonheur de toute une famille sont en jeu, la situation confine au tragique.

Critiques et conclusion. — L'œuvre de Molière a été l'objet de critiques, soit d'ordre moral, soit d'ordre littéraire. De son vivant, il fut accusé d'impiété par les « dévots », dont la « cabale » fit pendant cinq ans interdire les représentations publiques de *Tartuffe* ; il ne triompha de ses ennemis qu'en faisant appel à la bienveillance du roi. Plus tard, Fénelon et surtout J.-J. Rousseau l'accusèrent d'avoir, dans le personnage d'Alceste, ridiculisé la vertu. Il n'est pas douteux que Molière ait attaqué non la dévotion mais l'hypocrisie, ridiculisé non la vertu mais les « incartades » du Misanthrope.

Contre les inévitables détracteurs de son art, il s'était défendu (*Critique de l'École des Femmes*, *Impromptu de Versailles*), chaudement soutenu par Boileau qui admirait l'aisance de sa versification. Mais La Bruyère, Fénelon, Vauvenargues, lui ont reproché de mal écrire.



Certes, le style de Molière n'est pas travaillé; toutefois les fautes qui choquent le lecteur passent inaperçues à la représentation. Ce qu'il fallait pour la scène comique, c'était non pas un style épuré et appauvri comme celui qu'avaient façonné précieuses et grammairiens, mais un parler qui franchît la rampe, celui-là même que Molière donne à ses personnages, remarquable de savoureuse vigueur, de variété, de convenance.

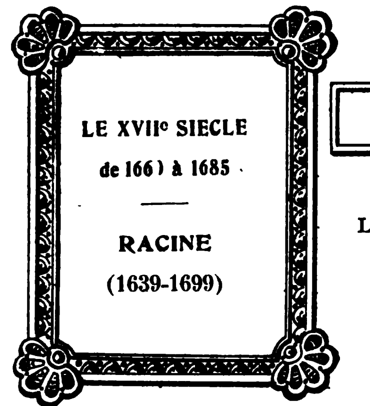
Par l'intérêt du fond comme par les qualités de la forme, Molière est resté jusqu'aujourd'hui notre plus grand comique.

NOTES CHRONOLOGIQUES

Molière. — Tentatives à Paris, 1643-1645. — Voyages en province, 1645-58. — Représentation à Paris devant la Cour : 24 octobre 1658. — *Les Précieuses ridicules*, 1659. — *L'École des Femmes*, 1662. — *Critique*, 1663. — *Tartuffe* (1re forme), 1664 ; définitivement autorisé, février 1669. — *L'Amour médecin*, 1665. — *Le Misanthrope*, 1666. — *Le Médecin malgré lui*, 1666. — *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669. — *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670. — *Les Fourberies de Scapin*, 1671. — *Les Femmes savantes*, 1672. — *Le Malade imaginaire*, 1673.



Façade de la Comédie Française en 1709.





SOMMAIRE :

La carrière théâtrale de Racine. — Les caractères de sa tragédie : la simplicité, — l'étude de la nature, — le pathétique. — L'expression.

Renseignements biographiques. — Carrière théâtrale de Racine. — Né en Champagne (à la Ferté-Milon), orphelin de bonne heure, Jean Racine grandit dans un milieu janséniste ; même, de seize à dix-neuf ans, il fut élève dans la solitude de Port-Royal.

Jeune homme, à Paris, il se lia avec une société de gens spirituels et libres de manières, dont La Fontaine, Boileau, Molière. Il fit un voyage dans le Midi, pour une affaire de bénéfice ecclésiastique qui lui échappa. Le procès qu'à cette occasion il eut à soutenir devait être l'occasion d'une comédie, *les Plaideurs*, écrite plus tard (la seule comédie de Racine). Une *Ode sur la convalescence du roi* lui valut une gratification.

Il débuta au théâtre, à l'âge de vingt-cinq ans, par deux tragédies dans le goût fade et doucereux (*la Thébaïde ou les Frères ennemis*, et *Alexandre*). La première fut jouée par Molière ; la deuxième devait l'être également, mais Racine la lui retira, ce qui fit perdre à Molière sa meilleure actrice et amena la rupture entre les deux amis.



Le caractère irascible et l'esprit mordant de Racine se manifestèrent par sa querelle avec ses anciens maîtres et amis, les Jansénistes. Les solitaires condamnaient le théâtre au nom de la morale : Racine leur décocha une lettre satirique, et une seconde allait suivre, que Boileau arrêta. Cet acte d'ingratitude devait être pour Racine une source de remords.

En 1667 (Racine a vingt-huit ans), le succès d'*Andromaque* fut comparable à celui du *Cid* trente ans plus tôt.

De 1667 à 1677 Racine donna, avec des fortunes diverses, ses six autres grandes tragédies : *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*, et sa comédie des *Plaideurs*.

En 1677 l'échec de *Phèdre* l'éloigne du théâtre ; il se réconcilie alors avec les Jansénistes. Il se marie avec une bonne bourgeoise, et dans ses vingt dernières années il partage ses soins entre ses enfants, dont il se fait l'éducateur, et Louis XIV, dont il est le lecteur favori et (avec Boileau) l'historiographe. Pour Mme de Maintenon et son école de jeunes filles de Saint-Cyr, il fit encore deux pièces : *Esther* et *Athalie*, tragédies tirées de l'histoire du peuple hébreu, jouées dans l'intimité, la deuxième même sans décors ni costumes. Sur la fin de sa vie il souffrit d'une certaine froideur du roi, due sans doute à ses affections jansénistes.

Le moment ; résistances du public. — L'œuvre de Racine n'est pas isolée en son temps : Corneille a reparu sur la scène, qu'il ne quittera définitivement que peu avant son jeune rival (1674) ; il remporte quelques succès et a des partisans déclarés.

Plusieurs poètes aujourd'hui oubliés, — donnons pourtant les noms de Thomas Corneille, le frère du



Buste de Racine au foyer de la Comédie Française.

grand Corneille, et de Quinault, — se disputent la faveur du public dans la tragédie galante, inspirée des romans, et les cabales de leurs partisans préparent à Racine des échecs passagers, pour *Britannicus*, *Iphigénie*, *Phèdre*.

Raison de ces résistances. — Si Racine ne trouve pas auprès du public un accueil universellement favorable, c'est qu'il veut et fait autre chose que ses rivaux : il ne cultive ni la tragédie cornélienne, ni, à part ses premiers essais, la tragédie doucereuse.

Il rejette ce qui est cher à Corneille : l'extraordinaire, la multiplicité des incidents, invraisemblables pour une seule journée, et les déclamations.

Il veut que *l'action soit simple, les passions excitées, et que tout s'y ressente de la majestueuse tristesse qui fait le plaisir de la tragédie* (Préfaces de *Britannicus* et de *Bérénice*).

Simplicité de la tragédie de Racine. — Presque toute tragédie de Racine ne comporte que deux faits principaux : l'un au début pour déclencher l'action, l'autre à la fin, qui est la catastrophe.

Avant l'heure choisie par le poète pour engager l'action, il existait depuis plus ou moins longtemps une situation en équilibre instable ; or, immédiatement avant la première scène, vient de se produire le fait qui rompt cet équilibre : les intérêts existants doivent alors être réglés et prennent leur importance maxima ; les sentiments, les passions, se manifestent dans toute leur violence ; les adversaires qui jusque-là s'étaient observés en viennent au corps à corps.

Exemples : *Andromaque*. — Pyrrhus hésite depuis six mois entre Andromaque et Hermione ; mais il doit se

décider aujourd'hui, car le fait initial du drame s'est produit : un message des Grecs exigeant qu'on livre sans délai Astyanax, fils d'Andromaque. Celle-ci doit donc choisir : accepter la main de Pyrrhus ou consentir à la mort de son fils. La décision d'Andromaque entraîne celle de Pyrrhus de renvoyer Hermione, et celle d'Hermione de tuer Pyrrhus. Les passions longtemps contenues sont subitement portées au paroxysme. Le dénoûment dépend du sentiment qui l'emportera, mais aucun événement extérieur nouveau ne devra intervenir.

Britannicus. — Depuis longtemps Néron songe à se soustraire au joug de sa mère et à assurer son absolutisme. L'enlèvement de Junie est un acte décisif par lequel il entre définitivement dans la voie du crime, entraîné qu'il est à faire disparaître Britannicus, le fiancé de Junie, compétiteur possible au trône impérial. Les rapports de Néron avec son entourage, de l'enlèvement à l'empoisonnement, constituent toute la pièce.

Racine et la nature. — Racine prend l'humanité pour modèle, et, à la différence de Corneille, ne cherche pas des cas supérieurs, extraordinaires : si bien que ses contemporains ont essayé d'établir des liens entre certaines situations de son théâtre et des faits connus d'eux. Il n'a donc pas besoin de l'appui de l'histoire pour justifier des actes ou des situations invraisemblables; aussi plusieurs de ses pièces : *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre* sont-elles tirées de la légende antique. Mais les passions et les sentiments sont, selon la loi de la tragédie, portés au paroxysme ; d'ailleurs le rang des personnages le permet, puisqu'ils sont libérés de toutes les petites attaches et de tous les menus obstacles de la vie courante.



Andromaque, par exemple, c'est la peinture de l'amour : de l'amour passion, autoritaire chez Pyrrhus, jaloux chez Hermione, triste chez Oreste ; de l'amour conjugal et maternel chez Andromaque.

Britannicus, c'est la méchanceté de Néron, l'ambition d'Agrippine et, leur faisant contraste, le chevaleresque de Britannicus.

Un sujet simple, des événements réduits au minimum, l'intérêt concentré sur le développement des passions et leurs conséquences dramatiques, l'étude des caractères mis à nu au moment d'une crise, voilà en quoi Racine fait consister la tragédie. Or ces passions et ces caractères sont non pas extraordinaires ni privilégiés, mais tels qu'ils se rencontrent dans la nature ordinaire du commun des hommes; aussi arrive-t-il que la tragédie de Racine, où les personnages sentent et agissent en simples mortels sous les figures de héros et de rois, côtoie la comédie, de même que, inversement, la comédie de Molière en vient, par le sérieux de la situation, à côtoyer la tragédie.

Les femmes surtout apparaissent comme dominées par les passions : c'est pourquoi chez Racine les femmes sont très souvent personnages de premier rang; maints rôles d'hommes ont quelque chose de féminin en leur inconstance.

De toutes les passions, la plus forte et la plus nuancée en ses manifestations est l'amour. Racine a exclu de son théâtre la fade galanterie et reproduit dans ses types de jeunes filles ou de femmes la variété de la nature.

Mais il y a dans le cœur humain d'autres sentiments que l'amour : le théâtre de Racine ne présente pas seulement des caractères d'amoureux. Le poète a mis sur la scène des pères, des mères, des politiques ;

même, toute une tragédie est purement politique et sans amour, la dernière et l'une des plus belles, *Athalie*.

La force funeste des passions. — Les passions violentes font souffrir ceux qu'elles dominent et souvent les conduisent à leur perte : de tous les principaux personnages de la tragédie qui porte son nom, Andromaque seule survit ; Néron tombera de crime en crime ; Agrippine, déjà touchée par le coup dont meurt Britannicus, sera victime du fils qu'elle a mal élevé. La volonté, toute-puissante chez Corneille, n'est rien dans le théâtre de Racine, et l'on peut trouver dans cet abaissement de la nature humaine un écho des enseignements jansénistes dont le poète fut nourri. L'action funeste des passions s'étend parfois autour d'elles pour atteindre les innocents, et ce spectacle excite au plus haut point notre pitié.

L'expression. — Racine tenait beaucoup à la pureté de l'expression. Il soumettait ses tragédies au meilleur grammairien de son temps, le P. Bouhours. Son style, parfois d'une élégance fleurie, est toujours d'une parfaite aisance et d'une remarquable clarté. La grande variété en est un mérite et un attrait : la force ou la simplicité qui va parfois jusqu'à la familiarité alternent avec la beauté des images, la chaleur éloquente de la passion, ou le charme pénétrant de la mélancolie.

Conclusion. — Corneille, d'une génération plus vigoureuse et plus active, où l'intelligence prévalait sur les sentiments, avait fait la tragédie de la volonté et de la politique. Racine, nature plus sensible, d'une génération moins occupée, plus attentive aux passions du cœur, a fait une tragédie pathétique. Celle de Corneille



avait besoin, pour se soutenir, de nombreux événements, d'intrigues compliquées : celle de Racine, tout intime, est simple dans sa structure. Le mot de La Bruyère est vrai surtout pour le théâtre de Racine : si Corneille a peint ses héros tels que devraient être les hommes, « Racine a peint les hommes tels qu'ils sont ».

Après Racine, la tragédie ne compte plus dans notre littérature. Voltaire essayera de la revivifier ; mais, de ceux qui, autour de Racine ou après sa retraite, font, sous le titre de tragédies, des pièces compliquées et « doucereuses » ou « horribles », aucun ne vaut d'être cité.

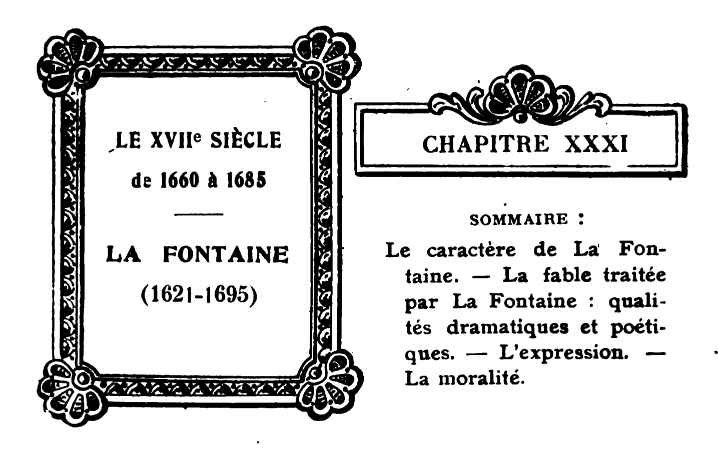
NOTES CHRONOLOGIQUES

RACINE. — 1re tragédie (*La Thébaïde*), 1664. — *Andromaque*, 1667. — *Les Plaideurs*, 1668. — *Britannicus*, 1669. — *Bérénice*, 1670. — *Bajazet*, 1672. — *Mithridate*, 1673. — *Iphigénie*, 1674. — *Phèdre*, 1677. — *Esther*, 1689. *Athalie*, 1691.

THOMAS CORNEILLE : jusqu'en 1678. — QUINAULT : jusqu'en 1670.



Actrice de tragédie ; fin du XVIIe siecle, (gravure de Trouvain).



CHAPITRE XXXI

SOMMAIRE :

Le caractère de La Fontaine. — La fable traitée par La Fontaine : qualités dramatiques et poétiques. — L'expression. — La moralité.

Renseignements biographiques. Caractère. — Bourgeois fortuné, Champenois de Château-Thierry, La Fontaine montra, vers l'âge où il faut choisir une carrière, peu de décision : à dix-neuf ans il voulait être prêtre, à vingt ans il se mit à l'étude du droit, et finalement, pourvu d'une charge dans « les eaux et forêts », il resta à Château-Thierry. Marié avec une femme très jeune, précieuse et grande liseuse de romans, il vécut peu chez lui. Bon et serviable, mais ennemi des tracas, négligent de ses intérêts, il perdit peu à peu toute sa fortune. Protégé et renté par Fouquet, le surintendant des finances, il se montra fidèle à son protecteur quand celui-ci fut disgracié par Louis XIV. Recueilli, après la disgrâce de Fouquet, chez des amies et des amis, il put ainsi travailler tranquillement ; la faveur du roi ne l'atteignit guère.

La fable au XVIIe siècle. Liberté laissée à l'auteur. — C'est par ses *Fables* que La Fontaine tient une place dans notre histoire littéraire. Il en publia la plus grande



partie en deux recueils (1668 et 1678), dont le second (livres VII à XI) renferme les plus belles. Un douzième livre parut en 1694.

La fable, alors assez cultivée (une demi-douzaine de recueils sont connus, mais seul a survécu l'œuvre de La Fontaine), n'avait pas l'honneur d'être tenue pour un « genre » poétique parce que la forme peut en être la prose aussi bien que les vers.

La Fontaine n'était donc astreint à suivre aucune règle, et il avait toute liberté pour réaliser ses petits chefs-d'œuvre.

Il traita à sa manière des sujets qui lui étaient généralement fournis soit par l'antiquité, soit par la tradition indienne, soit par les conteurs du XVI[e] siècle.

La fable de La Fontaine : qualités dramatiques et poétiques. — Le poète a défini son livre :

Une ample comédie à cent actes divers
Et dont la scène est l'univers.
(Le Bûcheron et Mercure.)

C'est en effet la comédie des êtres vivant dans la nature : les personnages sont, sans aucun ordre arrêté, tantôt des humains, tantôt des bêtes, parfois même des plantes.

Chaque fable est un petit drame, mais, comme Boileau l'affirme du sonnet,

la fable sans défaut vaut seule un long poème,

et l'on trouve dans la fable de La Fontaine toutes les qualités d'un bon drame :

Sujets intéressants avec péripéties et dénoûment;

Personnages vivants avec des traits caractéristiques



Frontispice d'une édition des *Fables* de la Fontaine.
(Bibliothèque nationale, à Paris.)

choisis; ce sont les hommes de toutes les conditions, de tous les caractères; ce sont aussi et surtout les animaux familiers : âne, chien, loup, renard et les autres. Silhouettés d'une manière rapide mais nette, ils vont et viennent tels que nous les connaissons, avec leur physique et le caractère que d'après ce physique nous avons coutume de leur prêter. La tâche du fabuliste veut ici un grand sens de la juste mesure, car il s'agit de mêler le fantaisiste avec le réel sans tomber dans l'invraisemblance. L'invraisemblance choquante qui empêche l'illusion, tel est l'écueil à éviter : La Fontaine l'évite presque toujours.

La *sobriété* était une obligation ; La Fontaine a su s'en faire un mérite, car il rejette tout l'inutile :

> On mit près du but les enjeux :
> Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire
> Ni de quel but l'on convint.
> (*Le Lièvre et la Tortue.*)

De là vient la *vigueur* de ses dessins.

La *convenance du ton* est parfaite et l'aisance avec laquelle le poète passe d'un ton à l'autre révèle en lui un des maîtres de notre langue. Il sait faire le récit plaisant, leste ou touchant (ex.: *le Chat, la Belette et le petit Lapin, la Laitière et le pot au lait, l'Alouette et ses petits...* etc. etc..), réaliste (*la Vieille et les servantes*), élégiaque (*les deux Pigeons*), moral (*l'Homme et la couleuvre*), conduire un dialogue où chaque interlocuteur parle selon son caractère, s'élever à la poésie lyrique (*le Vieillard et les trois jeunes hommes*) ou bien à la nerveuse éloquence (*le Paysan du Danube*).

A tout instant il se mêle à son récit, l'introduisant, le coupant, le concluant par des réflexions personnelles, des couplets lyriques (ex.: *la Mort et le Mourant).*

Enfin il a eu le sentiment exquis du charme de la nature : La Fontaine est un des très rares écrivains du XVIIe siècle qui surent l'exprimer.

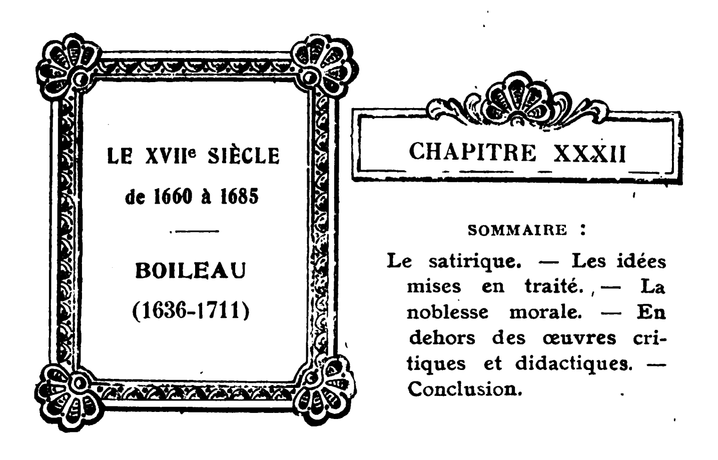
***La langue des* Fables.** — En même temps que Molière, le charmant poète des *Fables* rendit à notre langue un signalé service. Tandis que le XVIIe siècle la faisait de plus en plus abstraite et générale, La Fontaine y maintint les vieilles expressions, les termes techniques et imagés, et dans les tours plus de liberté et de souplesse.

Il a usé d'un vers libre qui est la forme la plus proche de la prose, dont les rythmes, remarquablement expressifs, s'adaptent instantanément et sans effort à tous les mouvements de la pensée dans l'intérieur d'un même développement.

***Fortune des* Fables.** — Les *Fables* de La Fontaine ont été quelquefois attaquées à cause de leur moralité. Rousseau en fut au XVIIIe siècle le plus sévère critique, parce qu'il y voit une école du mal toujours triomphant. Mais, si le poète constate que souvent dans la vie c'est le mal qui l'emporte, cela ne signifie pas qu'il y applaudisse : il enregistre ce qu'il voit, il ne montre pas ce qui devrait être ; il fait des constatations, gardons-nous d'y voir des préceptes.

Ses contemporains l'estimèrent ; de nos jours, petits et grands trouvent à le lire, pour des raisons souvent différentes, un égal plaisir.





CHAPITRE XXXII

SOMMAIRE :

Le satirique. — Les idées mises en traité. — La noblesse morale. — En dehors des œuvres critiques et didactiques. — Conclusion.

Renseignements biographiques. — De bourgeoisie parisienne, après de bonnes études et des tentatives sans vocation vers la vie ecclésiastique, puis vers le droit, Boileau, que souvent aussi on appelle Despréaux, eut à vingt et un ans, à la mort de son père, une petite aisance qui lui assura la liberté et le loisir de se donner à la littérature. Il n'eut part aux pensions royales que tard.

Lié avec Molière, Racine, La Fontaine, pendant vingt-cinq ans, de 1660 à 1685, il écrit ses meilleures *Satires*, ses *Épîtres*, le *Lutrin* et l'*Art poétique*.

Estimé de Louis XIV dont il fut historiographe (avec Racine), il passa la fin de sa vie assez isolé, malade, occupé par des discussions littéraires.

Le satirique. — Boileau était un homme au caractère indépendant et malicieux, comme, paraît-il, tous les membres de sa famille, mais de sens rassis.

Son indépendance d'esprit et sa malice le poussèrent

à la satire; son goût du raisonnable explique dans quel sens il agit.

Il attaqua les « sots livres », dont il déclare avoir eu la haine dès sa jeunesse.

Que sont donc ces « sots livres » ? Des ouvrages aujourd'hui sans lecteurs, mais alors très goûtés de la majorité du public (1). Boileau les poursuit de ses railleries parce qu'ils sont, les uns emphatiques et vides, les autres précieux, cherchant l'esprit loin de la raison, et pleins de fade galanterie. Il les harcèle de ses moqueries et de ses critiques, avec une constance qui se justifie par la faveur dont ils jouissaient. Ce sont les romans interminables et faux qui plaisent aux habitués des salons, où l'on voit les rudes héros de l'antiquité peints sous les traits de la noblesse galante du temps et engagés dans des aventures d'amour, où « Caton est galant et Brutus dameret ».

En même temps qu'il attaque les ennemis du bon sens, il soutient ses amis qui, eux, suivent *la nature et la raison*, et que le détestable goût du temps n'estime pas toujours assez : il fait l'éloge de La Fontaine, loue Molière, console Racine des froideurs du public.

Les idées de Boileau mises en traité. — Dans l'*Art poétique* (1674), Boileau codifia les idées pour lesquelles il avait bataillé, et exposa les principes de l'art littéraire tel qu'il le concevait et ses amis avec lui.

Les règles des genres poétiques : tragédie, épopée, comédie, ode, sonnet, etc., toutes œuvres qui ne s'écrivent qu'en vers, sont encadrées par des recommandations aux poètes. D'abord Boileau concilie les deux thèses opposées l'une à l'autre trois quarts de siècle

(1) Cf. chap. XXV.



plus tôt par Malherbe et Régnier : il faut avant tout avoir la vocation poétique, ce qui est la thèse de Régnier; mais cela ne suffit pas : Régnier fut satisfait à trop bon compte.

Dans l'*invention des idées*, il faut suivre le *bon sens*.

> Aimez donc la raison ; que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Les *modèles* que l'on se proposera seront pris *dans la nature*; en cela on se conformera à l'exemple des anciens.

> L'esprit avec plaisir reconnaît la nature...
> Que la nature donc soit votre étude unique...

Dans l'*expression* on s'imposera la *loi du travail*, car par le travail seul on aura chance d'atteindre la perfection de la forme, qui est un des éléments de la beauté d'une œuvre :

> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
> Polissez-le sans cesse et le repolissez.

Malherbe eût applaudi à de tels vers.

La noblesse morale. — L'écrivain doit donc se proposer de créer quelque chose de beau, mais Boileau ne conçoit pas qu'une œuvre puisse être belle si la forme n'est soutenue par l'élévation morale.

> Le vers se sent toujours des bassesses du cœur...
> Travaillez pour la gloire et qu'un sordide gain
> Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.

Lui-même a donné l'exemple d'une vie toute de dignité : il a attaqué des œuvres, mais respecté les hommes; il a empêché Racine de publier sa seconde lettre contre les Jansénistes; il a offert sa pension



Frontispice des Œuvres diverses de Boileau, 1674.

pour payer celle de Corneille, lorsque le vieux poète ne touchait plus rien.

En dehors des œuvres critiques et didactiques. — Boileau a montré en poésie ce qu'il entendait par l'imitation de la nature, lorsqu'il décrit les *Embarras de Paris* ou bien *un Repas ridicule* ; ces pages sont remarquables par le souci de vérité.

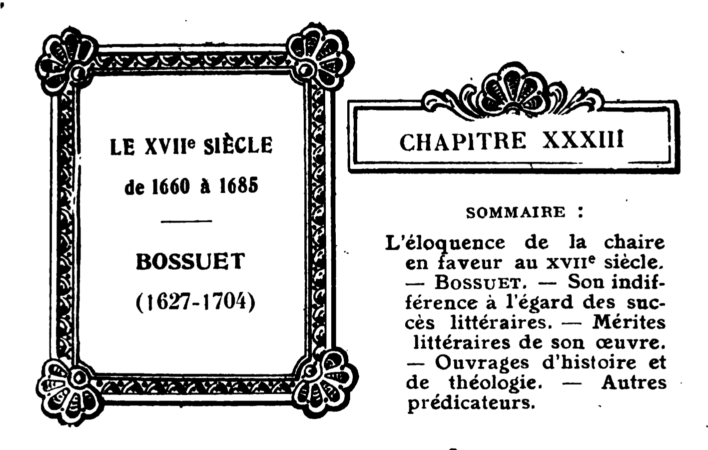
Dans plusieurs *Épîtres* il développe avec agrément des idées morales et littéraires.

Il a écrit un poème héroï-comique : *le Lutrin*. Le comique y est inverse du burlesque alors représenté par l'œuvre de Scarron. Celui-ci fait parler et agir des héros comme des bouffons et des grotesques ; Boileau raconte les épisodes d'une querelle de sacristie sur le ton grandiloquent de l'épopée : des chantres, des marguilliers, des bedeaux, parlent comme des héros. De la disproportion naît le rire, ou le sourire.

Conclusion. — Boileau a rendu à notre littérature un signalé service, en contribuant à faire triompher, sur les excès de la préciosité et du burlesque, la loi du bon sens, la théorie de l'imitation de la nature, le goût de la vérité et de la clarté par le travail. Ce fut un honnête homme, un écrivain probe dont il reste quelques excellentes pages et beaucoup de bons conseils ; ce fut un esprit vraiment français par son goût de la mesure et de la raison.

NOTES CHRONOLOGIQUES

BOILEAU. — Principales *Satires*, de I à IX, 1660-1667. — Principales *Épîtres*, de I à VIII, 1669-1677. — *Lutrin*, quatre premiers chants, 1673. — *Art poétique*, 1674. — *Lutrin*, deux derniers chants, 1683. — Dernières *Épîtres*, 1695. — Dernière *Satire*, 1705.



CHAPITRE XXXIII

SOMMAIRE :

L'éloquence de la chaire en faveur au XVIIe siècle. — BOSSUET. — Son indifférence à l'égard des succès littéraires. — Mérites littéraires de son œuvre. — Ouvrages d'histoire et de théologie. — Autres prédicateurs.

•

L'éloquence de la chaire en faveur au XVIIe siècle. — C'est dans les églises qu'il faut chercher l'éloquence au XVIIe siècle. L'éloquence politique ne peut exister dans une monarchie absolue ; l'éloquence judiciaire est empêtrée dans ses faux ornements et ses périodes (on en voit une amusante raillerie dans les *Plaideurs* de Racine) ; l'éloquence académique se manifeste en quelques discours. Mais à l'église les orateurs religieux trouvent un auditoire très nombreux et friand de beaux sermons : le public s'intéresse fort aux questions religieuses et l'esprit de libre pensée n'a que peu de partisans.

Le grand représentant de l'éloquence religieuse est Bossuet, dont l'activité se manifeste surtout entre les années 1660 et 1690.

La carrière de Bossuet. — Bossuet, de Dijon, grand travailleur, entré dans les ordres, après avoir exercé à Metz où il s'attacha à polémiquer contre des protestants et à convertir des israélites, vint à Paris; là, de

trente à quarante ans environ, il prêche et assez souvent à la Cour. Les fruits de cette activité sont les *Sermons*, les *Panégyriques de Saints*, et plusieurs *Oraisons funèbres.*

Élevé à l'épiscopat, et choisi par Louis XIV pour être précepteur du Dauphin, il démissionna alors de l'évêché de Condom parce qu'il ne pouvait y résider, ce qui prouve le vif sentiment qu'il avait de ses devoirs ; puis, évêque de Meaux, il resta très actif jusqu'à sa mort, s'occupant de questions de dogme, luttant contre les protestants, prononçant encore quelques oraisons funèbres. En 1682 il fut un des chefs de l'Assemblée du clergé de France.

Bossuet fut de son temps une haute autorité : deux lettres le prouvent, qu'il osa écrire au roi pour l'invîter à réformer sa conduite.

Indifférence de Bossuet à l'égard des succès littéraires. — Si l'œuvre de Bossuet sermonnaire est entrée dans la littérature, ce n'est point de par sa volonté, mais du fait de ses héritiers. Les *Oraisons funèbres* furent, en partie, publiées de son vivant (par considération pour ceux qu'elles célébraient). Lui-même estima toujours qu'il avait simplement à remplir un devoir sacerdotal, une mission d'enseignement auprès de ses différents auditoires. Les manuscrits de ses sermons n'étaient pour lui que des guides lui présentant le plan, les citations, les principaux arguments.

Mérites littéraires de l'œuvre de Bossuet. — Nous n'avons naturellement pas à apprécier la valeur théologique du sermonnaire, mais Bossuet nous intéresse comme étant l'un des plus grands orateurs français.

La force de son éloquence tient à sa propre convic-

tion très profonde, et à son désir de convaincre ses auditeurs eux-mêmes.

Il ne traite pas l'oraison funèbre autrement qu'un sermon. Le cadre est plus grandiose, le discours célèbre un personnage marquant : une reine, comme Henriette de France ou Marie-Thérèse, un grand, comme Henriette d'Angleterre ou Condé ; l'exemple est tangible et le spectacle présent ; la leçon s'adresse à d'autres personnages plus haut placés que le commun des mortels, et à qui l'orateur impose en conséquence plus de devoirs, mais c'est toujours une leçon.

Aussi Bossuet réprouve-t-il l'éloquence cherchée pour elle-même et pour la gloire qu'elle donne, et condamne-t-il « *les mouvements de l'imagination qui nuisent aux pures lumières de l'intelligence.* » L'éloquence doit sortir de la « grandeur des choses » et non pas tenir à des ornements extérieurs ; les plus beaux ornements sont « la simplicité et la vérité ».

En fait, l'éloquence de Bossuet est vivante et nullement d'apparat. Le ton varie de la simplicité, quand l'orateur parle d'homme à homme, à la grandeur et à l'autorité, quand il fait entendre « la parole de Dieu », quand il somme son auditoire de songer aux devoirs de la religion.

Les procédés sont les plus propres à frapper l'auditeur : c'est, présentée en une scène des plus dramatiques, l'agonie du riche qui a négligé la religion (dans le sermon de *l'Impénitence finale*) ; c'est le tableau imagé de la fuite de la vie, destiné à en faire sentir le néant devant l'éternité.

Dans le sermon comme dans l'oraison funèbre, on sent toute proche la personnalité de Bossuet. Son éloquence consiste moins à démontrer qu'à persuader et entraîner ; avec lui on suit moins des idées que des senti-



ments, parce que la puissance divine lui est sensible comme elle l'était aux prophètes de la Bible, et qu'il anime les enseignements de la religion chrétienne par la force de son imagination. Spécialement dans l'oraison funèbre, lorsque ses sentiments personnels pour le personnage célébré échauffent son éloquence, elle atteint au pathétique.

Dans l'oraison funèbre, où le personnage qu'il faut louer a joué sur la terre un grand rôle, Bossuet, grâce à une documentation exacte, dont il eut toujours le souci, servi par son puissant talent oratoire, a réussi des peintures historiques restées célèbres, par exemple la bataille de Rocroy dans l'oraison de Condé.

La langue de Bossuet est vigoureuse, sans préciosité ni subtilité ; parfois trop riche en couleur et un peu brutale au début de sa carrière, elle s'est épurée sans s'affaiblir.

Ouvrages d'histoire et de théologie. — En qualité de précepteur du Dauphin, Bossuet, qui s'acquitta de sa tâche ingrate avec une conscience parfaite, écrivit *la Politique tirée de l'Écriture sainte* et le *Discours sur l'histoire universelle.*

La Politique se proposait d'enseigner au futur roi la légitimité, mais aussi les charges de son pouvoir. Le *Discours* résume l'histoire du monde jusqu'à Charlemagne, avec des tableaux de la grandeur et de la décadence des empires anciens « selon la volonté divine », puis le développement de la religion catholique. L'histoire est ici subordonnée à la démonstration d'une théorie, elle est l'illustration d'un *credo* religieux.

Quelques œuvres de polémique contre les protestants (l'*Histoire des variations des églises protestantes* est la

plus importante) et contre le théâtre (*Maximes et réflexions sur la comédie*) se rattachent à l'activité sacerdotale de Bossuet. Dans l'*Histoire des variations*, il convient de signaler pour leur intérêt littéraire les portraits moraux des chefs réformistes, qui animent la controverse, et que Bossuet a pu tracer avec tant de vigueur grâce à la puissance de son imagination.

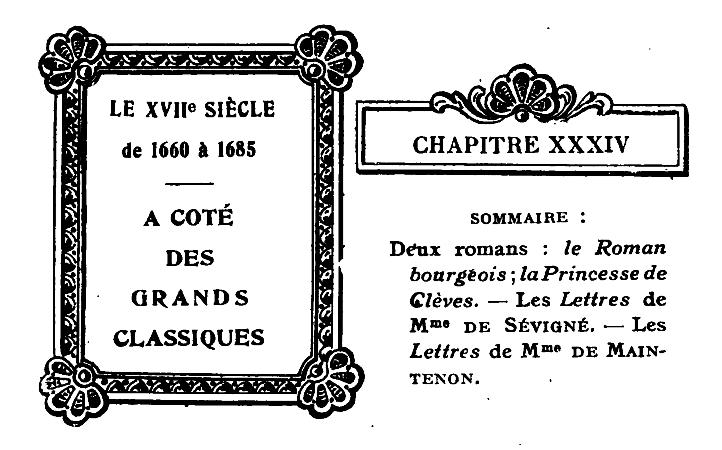
Autres prédicateurs. — BOURDALOUE, qui succéda à Bossuet comme prédicateur à la Cour, obtint un succès sans pareil. Il a l'éloquence nette : la composition est ferme et méticuleuse, le développement clair, les analyses de sentiments minutieuses. Sa parole réelle était peut-être plus animée que ne le laisse croire la tradition écrite, conforme au texte donné par l'éditeur de ses sermons.

FLÉCHIER, prélat homme du monde, au style fleuri, est un habile artiste de la phrase (*Oraison funèbre de Turenne*). MASSILLON est surtout un amplificateur.

NOTES CHRONOLOGIQUES

BOSSUET. — Débuts dans la chaire, 1653. — Premier carême à Paris, 1660. — Sermons de carême et d'avent, 1660-1670. — Oraison funèbre d'Henriette de France, 1669 ; d'Henriette d'Angleterre, 1670. — Préceptorat du Dauphin, 1670-1680. — Oraison funèbre de Condé, 1687. — *Histoire des variations*, 1688. — *Maximes sur la comédie*, 1694. — Prédication de Fléchier à partir de 1670 ; de Bourdaloue, de 1672 à 1693 ; de Massillon, de 1698 à 1718.





SOMMAIRE :

Deux romans : *le Roman bourgeois*; *la Princesse de Clèves*. — Les *Lettres* de Mme DE SÉVIGNÉ. — Les *Lettres* de Mme DE MAINTENON.

***Deux romans :* le Roman bourgeois ; — la Princesse de Clèves.** — A côté des grandes œuvres, il convient de citer deux romans remarquables pour des motifs différents.

Le *Roman bourgeois* (1666) de FURETIÈRE (un ami de Boileau) étudie les mœurs d'un milieu de moyenne bourgeoisie avec le souci de la vérité qui anima les grands classiques, surtout Boileau et Molière, mais l'expression y est insuffisamment travaillée et la caricature un peu lourde.

La *Princesse de Clèves* (1678) de Mme DE LA FAYETTE nous transporte à la cour de Henri II, dans le monde le plus aristocratique. Déjà, par son cadre historique, elle se distingue des romans d'aventures en vogue jusqu'alors; elle en diffère aussi par le sérieux du sujet, par la sobriété du développement, par le goût de la vérité ou du moins de la vraisemblance. Sur le fond de tableau représentant la vie de cour galante, se détache, racontée avec une grande simplicité unie à

une pénétrante délicatesse d'analyse, une aventure touchante et tragique.

Mme de Clèves, mariée sans amour, est surprise par une affection naissante pour un autre que son mari. Comme elle est très honnête, elle domine cette affection par le sentiment de son devoir d'épouse, mais non sans combat. M. de Clèves, à qui elle s'est confiée pour trouver en lui un appui, pris d'injustes soupçons, meurt de chagrin. Sa femme se voue au deuil et ne tarde pas à mourir elle aussi.

La *Princesse de Clèves* fait songer à Corneille par la victoire du devoir sur la passion, et à Racine par la force funeste de cette passion.

Ces deux œuvres, et surtout le succès de la seconde venant à un moment où ne paraissent plus de romans précieux, indiquent que la préciosité est morte, en partie sous les coups de Boileau.

Les* Lettres *de Mme de Sévigné. — Les correspondances du XVIIe siècle sont très nombreuses. Pour les « honnêtes gens », elles suppléent à la *presse* alors inexistante : de Paris, de Versailles, ou de province, on se tient mutuellement au courant de tout ce qui se passe, et l'on échange idées et impressions. Chacun sait écrire, comme dans les salons chacun apprit à causer : les Bussy, les Saint-Évremond, sont de remarquables « épistoliers », mais les lettres de Mme de Sévigné, écrites surtout à Mme de Grignan, sa fille mariée en Provence, sont les plus intéressantes. Sans être spécialement travaillées comme celles de Balzac, elles sont loin d'être négligées. Elles nous plaisent par leur vie : croquis, anecdotes, scènes avec gestes et dialogues, descriptions, paysages, — par la sincérité touchante avec laquelle s'y exprime une affection maternelle mal payée de retour, — par l'aisance avec laquelle l'écrivain s'y élève aux idées les plus graves.



Les* Lettres *de Mme de Maintenon. — Mme de Maintenon intéresse à la fois la littérature et la pédagogie. Elle avait fondé à Saint-Cyr une école pour élever les jeunes filles de noblesse pauvre : dans les *lettres* qu'elle échange avec les maîtresses pour leur donner ses instructions, elle montre le plus grand bon sens, voulant que l'on donne aux élèves le goût du travail et de la simplicité.

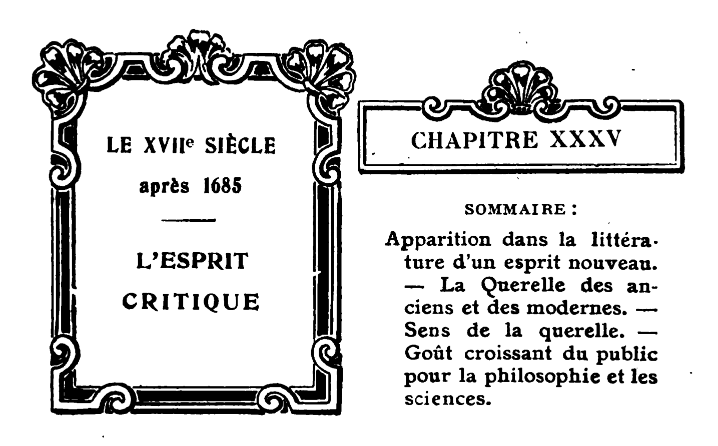
La forme en est parfaite par sa convenance au fond. Simplicité, aisance, justesse, clarté, fermeté sans sécheresse sont les qualités qui donnent à Mme de Maintenon rang dans notre histoire littéraire.

NOTES CHRONOLOGIQUES

Furetière : 1620-1688. — Mme de La Fayette : 1634-1696. — Mme de Sévigné : 1626-1696. — Mme de Maintenon : 1635-1719. — Fondation de Saint-Cyr, 1686.



Traîneau de Mme de Maintenon.
(Musée de Versailles.)



CHAPITRE XXXV

SOMMAIRE :

Apparition dans la littérature d'un esprit nouveau. — La Querelle des anciens et des modernes. — Sens de la querelle. — Goût croissant du public pour la philosophie et les sciences.

Apparition dans la littérature d'un esprit nouveau. — Les grands classiques prenaient généralement comme modèles les anciens ; au moins ne discutaient-ils pas leur supériorité et leur autorité. D'autre part, ils se proposaient un but soit artistique, soit moral, ou les deux à la fois, étudiant les passions ou les défauts des hommes sans exprimer aucun avis sur l'organisation de la société contemporaine : la comédie accepte les types qui s'offrent à elle, les ridiculise, mais ne se demande rien sur leur raison d'être ; gens de cour, marquis, peuvent être raillés, nulle part ne se pose la question : la société est-elle organisée pour le mieux ?

La Querelle des anciens et des modernes. — La première manifestation de l'esprit critique fut de nier la supériorité absolue des anciens, et d'affirmer que les modernes n'avaient aucune raison de se croire inférieurs, bien au contraire. De là naquit une polémique désignée en littérature sous le nom de *Querelle des anciens et des modernes*.

Les partisans des anciens professaient la religion de l'antiquité : rien n'était au-dessus des anciens; non seulement ils étaient les maîtres, mais on ne pouvait les égaler.

Les « modernes » répliquaient malicieusement que la beauté des œuvres de leurs adversaires mêmes prouvait le contraire, et c'était naturel, car :

1° la pâte dont les anciens furent faits n'était pas plus fine que la nôtre ;

2° on a réalisé depuis l'antiquité des progrès en tout : arts, lettres, sciences.

Les prétentions des modernes se manifestèrent dans un poème dont l'auteur, PERRAULT (1), mettait le temps présent au niveau des siècles d'Auguste ou de Périclès, en l'appelant le *Siècle de Louis le Grand* (1687).

Les partisans des anciens, Boileau en tête, répliquaient :

1° Si les modernes ont quelque mérite, c'est qu'ils ont eu pour maîtres les anciens.

2° La réputation des anciens a résisté à l'épreuve du temps, celle des modernes est encore à éprouver.

La querelle, parfois vive, se termina par une réconciliation des partis, chacun faisant des concessions.

Sens de la querelle. — Il ne faut pas exagérer l'importance de cette polémique ; elle a aiguisé l'esprit de discussion, mais elle ne pouvait avoir aucune suite immédiatement visible en littérature : c'est qu'elle était non pas la discussion d'une théorie d'art nouvelle, inspirant des œuvres destinées à l'illustrer, mais simplement la

(1) Charles Perrault, l'auteur des contes célèbres : *le Petit Poucet, le petit Chaperon Rouge*, etc., charmante littérature enfantine (1697).



Louis XIV visitant l'Académie des sciences, 1695.
(D'après une estampe de Sébastien Leclerc.)

marque du triomphe complet de la raison, que tout le XVII[e] siècle avait dès l'origine prise pour guide.

La « querelle » signifie la volonté chez les modernes de s'émanciper entièrement. Tout le XVII[e] siècle a fait constamment appel à la raison, au bon sens. Cependant les grands classiques, de Corneille à Boileau, ont conservé, comme un dogme légué par la Renaissance, l'admiration de l'antiquité et la nécessité de la prendre pour modèle dans la réalisation de l'œuvre d'art littéraire. Ils suivent la raison pour les idées et les anciens pour la forme.

Les « modernes » tirent de leur foi en la raison ses dernières conséquences et, comme Descartes un demi-siècle plus tôt déclarait qu'il n'admettait comme vrai rien qui ne lui « parût évidemment être tel », de même ils rejettent comme une gêne la maîtrise des anciens parce que rien ne l'établit devant leur bon sens. Les anciens sont les anciens, toujours vénérables ; mais que les modernes n'aillent pas s'immobiliser à tenir toujours les regards fixés en arrière sur l'antiquité. Il faut être de son temps. Être de son temps, être en harmonie de pensée avec ses contemporains sans plus se soucier de réaliser de belles œuvres d'art, voilà une préoccupation qui annonce la fin de l'âge classique.

Goût croissant du public pour la philosophie et pour les sciences. — Quelques années plus tôt, Molière, dans les *Femmes savantes*, a raillé les femmes qui s'engouent de Descartes et font de l'astronomie. Cette raillerie indique que la préciosité avait été partiellement remplacée dans la faveur féminine par un goût plus sérieux. Le public s'arrête non plus seulement à ce qui est gracieux ou beau, mais à ce qui est utile : la médecine scientifique, les dissections, l'astronomie, ont leurs

fervents. Le roi lui-même donne l'exemple en visitant les institutions savantes.

Au moment où éclate la querelle des anciens et des modernes, FONTENELLE, un pur « moderne », sait, par ses *Entretiens sur la pluralité des Mondes* (1686), intéresser les dames et les gens de loisir aux enseignements de l'astronomie.

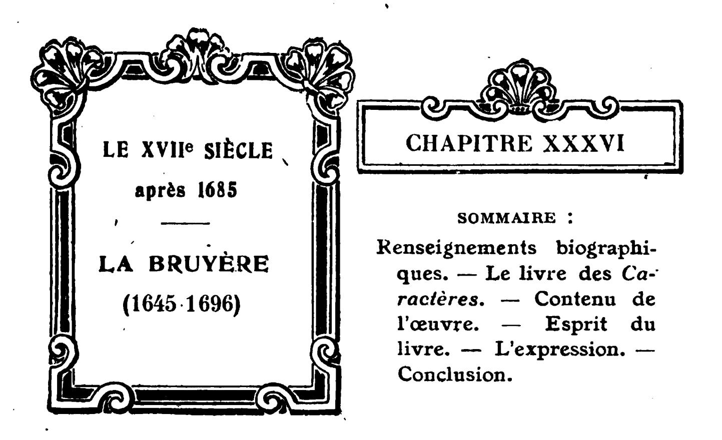
Il faut en rapprocher son *Histoire de l'Académie* (des Sciences) et ses *Éloges des Académiciens* où il expose les découvertes des savants.

Ces œuvres, où des questions scientifiques sont, avec légèreté, parfois avec trop d'esprit, toujours avec clarté, mises à la portée des mondains, sont un indice important : désormais la littérature va se proposer non plus uniquement de plaire, mais d'instruire.

Non moins importante est l'*Histoire des oracles* (1687) où, sous une forme alerte, piquante, Fontenelle montre discrètement mais visiblement l'esprit philosophique, irréligieux qui va dominer au siècle suivant. Il établit que la crédulité et la paresse ont fait dans l'antiquité la fortune des oracles, mais ce qu'il dit s'applique à tout le merveilleux que l'on interprète avant d'avoir eu soin de le vérifier. L'esprit de science va tuer l'esprit de foi.

A la même date, un autre indice manifeste l'avènement de l'esprit critique appliqué à la vie sociale, c'est la publication et le succès des *Caractères* de La Bruyère.





LE XVIIe SIÈCLE
après 1685

LA BRUYÈRE
(1645-1696)

CHAPITRE XXXVI

SOMMAIRE :

Renseignements biographiques. — Le livre des *Caractères*. — Contenu de l'œuvre. — Esprit du livre. — L'expression. — Conclusion.

Renseignements biographiques. — Jean de La Bruyère était un bourgeois de Paris, jouissant d'une certaine aisance ; il étudia le droit et vécut avec simplicité et indépendance, jusqu'au jour où il entra dans la maison de Condé (1684) comme professeur d'histoire du petit-fils du Grand Condé. Sa tâche terminée (1686), il resta à Chantilly, dans cette petite cour, très vivante à côté de celle du roi déjà de plus en plus compassée et morose.

C'est là qu'il écrivit ses *Caractères*, publiés en 1688 (donnés en toute propriété à la fille de son libraire).

***Le livre des* Caractères.** — En principe, les *Caractères* étaient surtout des maximes morales mises en appendice à la traduction du moraliste grec Théophraste. Mais, en quelques années et quelques éditions, la partie originale tripla, et dès la quatrième édition, un an après la première, fut de beaucoup la plus importante.

Le succès fut considérable. Ce qui plut par-dessus tout, ce furent les portraits, de plus en plus nombreux, dont la curiosité publique s'ingénia à trouver les origi-

naux, ou, comme l'on disait, à donner « les clés »; on publia même des listes de clés. La Bruyère s'est toujours défendu vivement d'avoir eu des modèles précis, d'avoir voulu faire des personnalités.

Contenu de l'œuvre. — La Bruyère a classé dans un certain nombre de chapitres les portraits et les jugements qui sont la matière de son livre. Après des remarques de portée littéraire sur les *Ouvrages de l'esprit*, il parle du *Mérite personnel*, de la société polie (*des Femmes*, *du Cœur*, *de la Société et de la conversation*), des *Biens de Fortune*, de l'organisation sociale (*de la Ville*, *de la Cour*, *des Grands*, *du Souverain ou de la République*) ; il réunit des remarques sur le caractère humain (*de l'Homme*), des observations variées (*des Jugements*, *de la Mode*, *de quelques Usages*), et conclut par des questions d'ordre religieux (*de la Chaire*, *des Esprits forts*).

***Esprit* des Caractères.** — Il règne dans le livre une tendance à voir surtout le mal, un pessimisme, qui s'explique par les déceptions que put avoir l'auteur dans sa vie. Alors qu'il avait conscience de sa valeur, La Bruyère resta toujours dans une situation subalterne, voyant des gens de haute naissance, mais sans aucun mérite, l'accabler de leur morgue, lui et ses pareils. Ses souffrances intimes purent lui faire comprendre que tout n'est pas dans la société comme il aurait dû être. De là l'importance que prennent chez lui les remarques d'une portée sociale. Le chapitre du *Mérite personnel* exprime son désir de voir les places de l'État accordées au mérite et non à la faveur, à la naissance, à la fortune. Contre les Grands et contre les « Partisans », les fermiers d'impôts, scandaleusement

15



enrichis, il a des indignations contenues et violentes, ou de cinglantes ironies. Pour le peuple au contraire, qu'il a quelque jour aperçu dans la campagne, il trouve des paroles pleines de sympathie attristée.

Le chapitre *de Quelques Usages* dissimule sous la modération du titre la dénonciation des vices que La Bruyère découvre dans les grandes institutions : acquisition et usage du titre de noblesse, mœurs peu chrétiennes des gens d'Église, mariage et vie conjugale, fonctionnement de la justice, sont successivement l'objet de sa critique.

Les portraits. — Plus que dans les maximes, où il ne révèle à dire vrai aucune supériorité marquée, c'est dans les portraits qu'il faut étudier l'art de La Bruyère. Ses personnages gardent une valeur générale : ce sont des types représentant des catégories (le bavard, l'important, le gourmand, etc.), et non des exceptions ; mais La Bruyère ne dresse pas des êtres abstraits, moraux : avec un sens aigu d'observation, il note les détails exacts, réalistes, qui les rendent bien vivants ; s'il passe au caractère moral, c'est à travers le trait physique.

L'expression. — Si La Bruyère, par l'esprit de certains chapitres des *Caractères*, introduit dans la littérature une nouveauté considérable, par la forme il reste un classique en ce sens qu'il réalise une œuvre d'art. Mais déjà il s'émancipe des règles acceptées par ses grands devanciers. Son vocabulaire est celui de la société polie, mais s'enrichit de tout ce qui, dans la langue, quels qu'en soient l'âge et l'origine, est susceptible de donner au style couleur et saveur. Ses procédés sont d'une extrême variété : piquer et réveiller sans

cesse la curiosité et l'attention du lecteur par des tours inattendus, voilà où vise le raffinement de la forme auquel se plaît ce maître styliste.

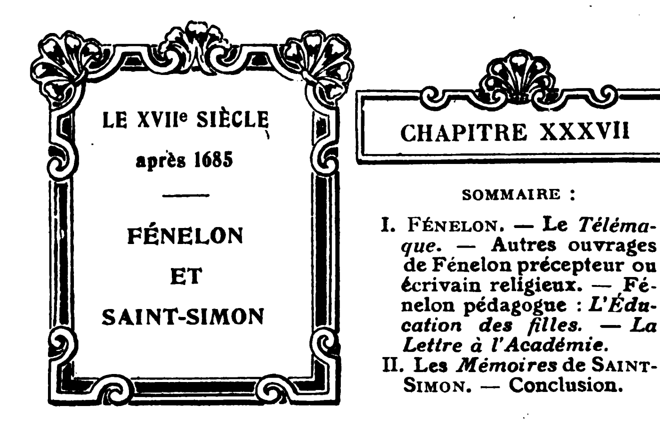
Conclusion. — La lecture des *Caractères* éveilla chez le public le goût du détail extérieur, de ce qui est non plus seulement intelligible, mais sensible, et c'est en conformité avec ce goût que seront écrits au xviiie siècle les romans de Lesage et de Marivaux.

La Bruyère avait dénoncé des abus d'un intérêt social, mais il n'allait pas jusqu'à proposer des changements dans l'organisme même de la société ; il restait dans le domaine moral : avec le *Télémaque* de Fénelon, la littérature va prêter ses moyens d'action à la critique politique.



Librairie au xviie siècle.





LE XVIIe SIÈCLE
après 1685

FÉNELON
ET
SAINT-SIMON

CHAPITRE XXXVII

SOMMAIRE :

I. FÉNELON. — Le *Télémaque*. — Autres ouvrages de Fénelon précepteur ou écrivain religieux. — Fénelon pédagogue : *L'Éducation des filles*. — *La Lettre à l'Académie*.
II. Les *Mémoires* de SAINT-SIMON. — Conclusion.

I. — FÉNELON

(1651-1715)

Télémaque. — Une dizaine d'années après les *Caractères*, cette fois sous la forme d'un roman, un sujet de Louis XIV ose imaginer une société mieux organisée et mieux gouvernée que celle du Grand Roi : c'est Fénelon dans son *Télémaque*.

De vieille aristocratie, mais assez pauvre, et pour cette raison destiné à l'Église et non à l'épée, Fénelon avait été remarqué par Bossuet qui le fit choisir comme précepteur du fils du Dauphin : le duc de Bourgogne. Son préceptorat terminé, il fut nommé à l'archevêché de Cambrai, mais son attitude dans la controverse religieuse dite du « quiétisme » déplut au roi qui le tint à l'écart dans sa résidence provinciale. Peu après, la publication de *Télémaque* (1699) rendit la disgrâce irrémédiable.

Ce livre avait été écrit pour servir à l'éducation du jeune prince, élève de Fénelon, et qui semblait destiné à régner.

Le fils d'Ulysse, allant à la recherche de son père sous la conduite d'un sage vieillard, Mentor, visite les cités et royaumes méditerranéens. Chemin faisant, l'auteur enseignait à son élève les devoirs des rois, lui inspirait de l'horreur pour la guerre, de l'éloignement pour le luxe, et montrait les avantages qu'il y aurait à faire prédominer dans le gouvernement d'un royaume la haute aristocratie.

C'étaient les questions politiques entrant dans la littérature : le public vit dans *Télémaque* des allusions contemporaines et des critiques au gouvernement de Louis XIV. Fénelon s'en défendit sans convaincre personne.

Télémaque n'est plus guère lu que des élèves; le style fleuri en paraît fade et les épisodes insipides. Mais il reste intéressant pour l'histoire des idées : on y trouve le symptôme d'un changement dans l'orientation des esprits qui se tournent vers les questions d'ordre pratique.

Autres ouvrages de Fénelon précepteur ou écrivain religieux. — Comme précepteur, Fénelon fit pour son élève, outre le *Télémaque*, des *Fables*, des *Dialogues des Morts* destinés à instruire un enfant dans la littérature ancienne, l'histoire, la mythologie, la morale et les devoirs des rois.

Comme auteur religieux, Fénelon n'a rien de particulièrement intéressant pour la littérature : ses sermons, qu'il improvisait, ne nous sont pas arrivés; et, ni deux sermons d'apparat que nous possédons de lui ni un *Traité sur l'Existence de Dieu* ne sortent de l'ordinaire en ces genres d'écrits.

Fénelon pédagogue : L'Éducation des Filles. — Mais Fénelon prend place dans l'histoire des doctrines de l'éducation après Rabelais et Montaigne, à côté de



M[me] de Maintenon. Son *Traité de l'Éducation des filles* (contemporain de la fondation de Saint-Cyr) fut écrit pour le duc et la duchesse de Beauvilliers, ses amis, parents de nombreuses filles. Il y développe :

La nécessité de combattre chez des enfants les défauts féminins généraux tels que la coquetterie, ou particuliers au temps comme le bel esprit; d'éviter de faire des romanesques qui ne veulent plus s'occuper du ménage ou des savantes ridicules ; de préparer les jeunes filles à leur vrai rôle de mères et de maîtresses de maison ; de diriger leur instruction dans le sens utilitaire.

Le souci de l'équilibre, du bon sens, de la raison, anime cet ouvrage.

***La* Lettre à l'Académie.** — L'Académie ayant décidé de consulter ses membres sur les occupations de la compagnie, Fénelon fit une réponse remarquée. Il y propose la rédaction de traités sur la poésie, la rhétorique, la tragédie, la comédie, l'histoire, pour encourager et guider orateurs et écrivains; il expose des idées parfois originales, comme la nécessité d'enrichir la langue (en ressuscitant des archaïsmes, en essayant des mots nouveaux), et d'adoucir les rigueurs de notre versification; il porte des jugements sur quelques auteurs, sur Molière par exemple qu'il critique pour la négligence de son style et pour sa propension à railler la vertu; il demande une tragédie moins emphatique, une histoire à la fois ornée et vraie qui différencie, par les détails de leur extérieur et de leurs mœurs, les peuples qu'elle étudie. Cette lettre resta sans influence sur la littérature.

II. — LES MÉMOIRES DE SAINT-SIMON

Parmi les témoins de la fin du règne de Louis XIV, il s'en trouva un qui par goût et par dessein s'attacha à se renseigner sur tout ce qui se passait autour de lui et qui, pour occuper ses loisirs, rédigea ses *Mémoires* avec un talent original.

Le duc de Saint-Simon, orgueilleux de sa haute noblesse, jaloux du rôle effectif que la bourgeoisie seule jouait dans le gouvernement de Louis XIV, partisan ainsi que Fénelon d'un gouvernement de haute aristocratie, fut appelé sous la Régence à participer aux affaires publiques ; ensuite il rentra dans la vie privée et, ignorant le présent, écrivit ses Mémoires sur le passé dont il avait été témoin.

Lui-même a pris soin de nous le dire : il n'écrit pas une histoire et se sent incapable d'impartialité. Mais ses *Mémoires* ont un double attrait, celui du fond, celui de la forme.

Pour le fond, les *Mémoires* de Saint-Simon sont une galerie très complète des personnages de la cour y compris le roi, entre 1690 et 1720; les plus importants s'y trouvent en plusieurs exemplaires, suivant les époques et les changements apportés en eux par le temps. Saint-Simon ne trace pas seulement des portraits, il peint aussi des tableaux étrangement vivants, étudiés jusque dans les détails. Dans la retraite, il a gardé, avec toute sa fraîcheur et sa netteté, le souvenir de ce qu'il a vu : il note les attitudes, les gestes, les regards, indices qui trahissent ce qui se passe dans les esprits.

L'expression a toute la vivacité du caractère de l'écrivain : « Je suis, dit-il, toujours emporté par ma



matière ». Chez lui rien d'enjolivé, d'arrangé, d'ordonné. Il s'efforce de rendre exactement ses impressions : de là viennent les images, les termes si expressifs, de toute origine, et dans l'ordonnance de la phrase le dédain de toute régularité.

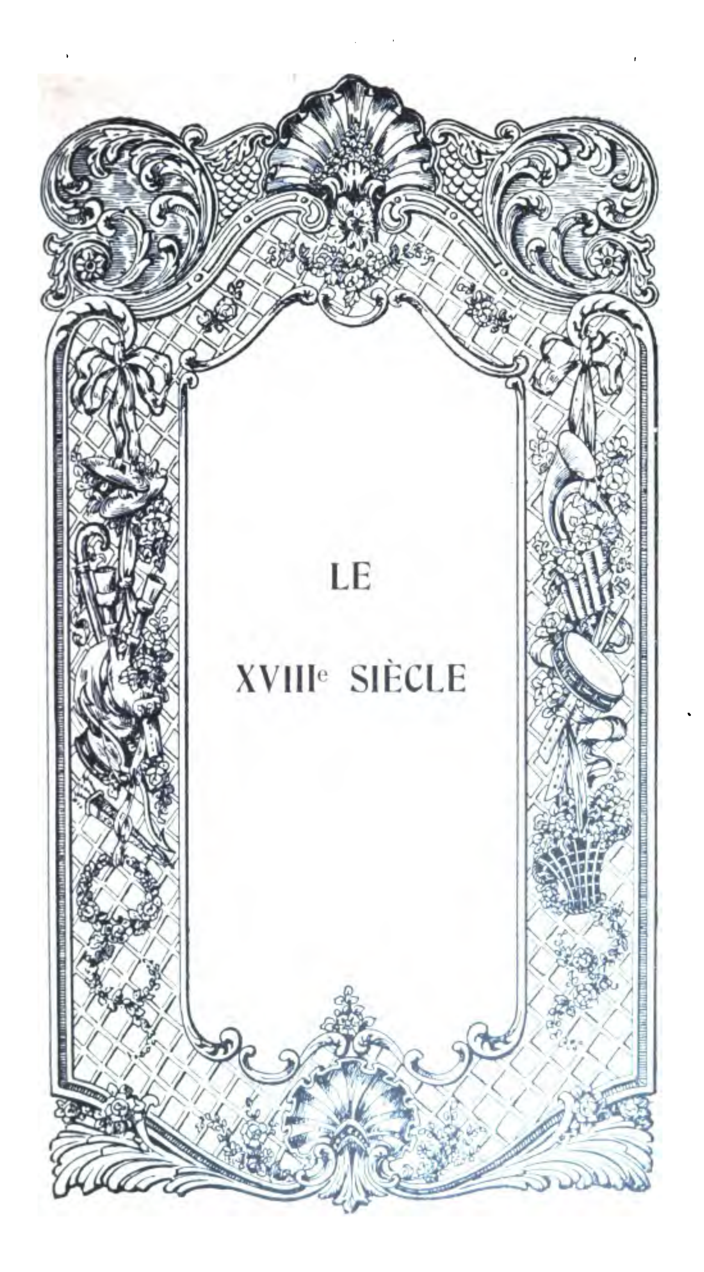
Les *Mémoires*, intégralement publiés en 1829, enthousiasmèrent par la couleur le public romantique.

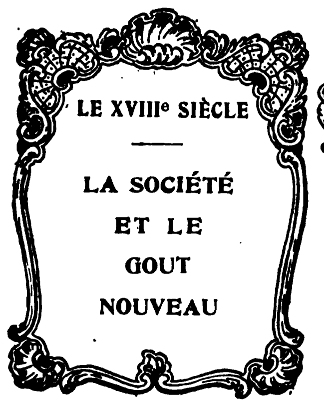
Conclusion. — Au point de vue de la forme, l'œuvre de Fénelon et celle de Saint-Simon sont des plus dissemblables. Le style nerveusement personnel de Saint-Simon est celui du grand seigneur homme de lettres par goût et dessein politique; il rappelle le cardinal de Retz. Le style orné, poli et coulant de Fénelon est d'un prélat homme du monde et fin lettré. Mais ce qui rapproche les deux écrivains, c'est une commune tournure d'esprit : l'auteur du *Télémaque* et celui des *Mémoires* nous enseignent également que le pouvoir royal, auquel La Bruyère n'osait toucher, n'a plus rien d'intangible. L'homme de lettres en parlera désormais, et librement.

NOTES CHRONOLOGIQUES

FÉNELON. — *L'Éducation des filles*, 1687. — Préceptorat, 1689-1695. — Élévation à l'archevêché de Cambrai, 1695. — *Lettre à l'Académie*, publiée en 1716.

SAINT-SIMON. — Vie : 1675-1755. — Rédaction des *Mémoires*, à partir de 1740.


LE
XVIIIe SIÈCLE





SOMMAIRE :

Condition nouvelle des écrivains. — Renaissance des salons. — Goût du public ; rôle de l'écrivain. — L'esprit philosophique au XVIIIe siècle. — La critique de BAYLE.

Condition nouvelle des écrivains.— Si elle est moins riche que la précédente en œuvres d'une grande valeur littéraire, la période qui s'étend des environs de 1685 à la fin du XVIIe siècle ne laisse pas d'être des plus intéressantes, parce qu'on y relève les marques d'un changement dans le tour d'esprit des écrivains et dans le goût public. Ce changement va s'accentuer et aboutir à une transformation totale.

Les écrivains ne sont déjà plus, comme ceux de l'âge d'or classique, une auréole au pouvoir royal qui les pensionnait ou du moins les protégeait ; ce ne sont plus des artistes visant à « faire beau » — en prenant pour guides les modèles de l'antiquité,— ou à peindre l'âme humaine dans ce qu'elle a d'universel et de permanent : les sentiments, les passions. Le pouvoir cessant de les patronner, ils vont développer leur indépendance à son égard ; leur talent deviendra une propriété qu'ils exploiteront de leur mieux à leurs risques et périls. Trouver ce qui plaise au lecteur dans les idées et le mode d'expression, telle sera donc la loi de

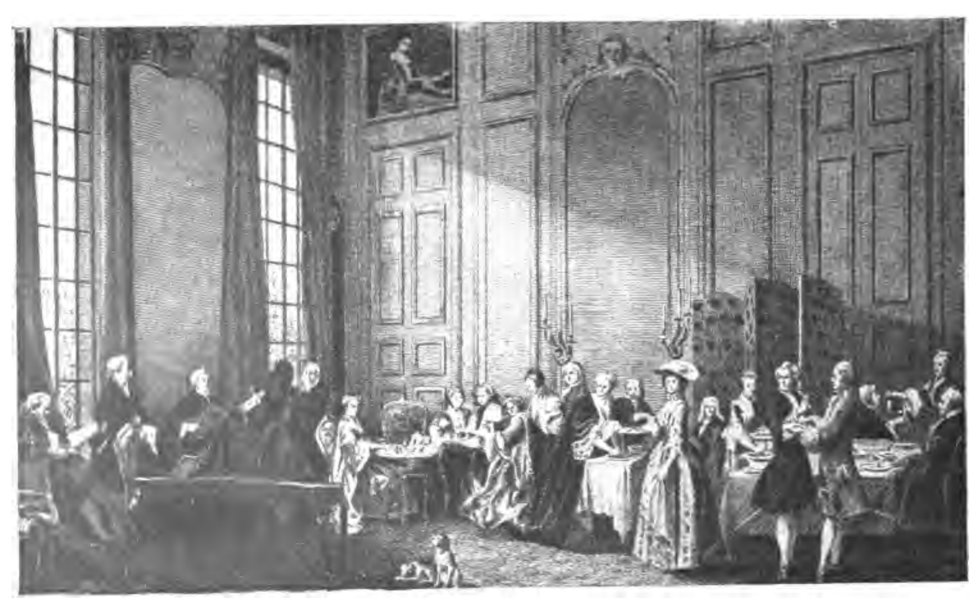


leur travail : il leur faudra « être de leur temps », se tenir en contact avec le public.

Renaissance des salons. — Au début du XVIII[e] siècle commence dans la société une évolution inverse de celle qui s'était faite au XVII[e]. La cour du roi s'était alors substituée aux salons, englobant toute la société cultivée ou lui donnant le ton. Mais, dans les dernières années de son règne, Louis XIV vieilli et attristé abandonne la direction qu'il avait prise de la vie mondaine. La société aristocratique se désagrège, et ce sont les petites cours princières ou les salons, « bureaux d'esprit » comme on les appelle, qui deviennent les centres de la vie polie et de la vie intellectuelle. La vie de cour continue à Sceaux, chez la duchesse du Maine, et la marquise de Lambert reçoit chez elle gens de qualité et gens de lettres.

La puissance des salons ira en augmentant avec les années, et c'est dans la seconde moitié du siècle qu'ils seront le plus nombreux et le plus florissants.

Goût du public; rôle de l'écrivain. — La curiosité de ce public se porte vers des objets nouveaux. Déjà les questions de science, d'organisation sociale, de gouvernement, ont sollicité son attention dans les livres de Fontenelle, de La Bruyère, de Fénelon. Laissant de côté les études de psychologie et les préoccupations d'art, la littérature va de plus en plus rechercher l'*utile*, se proposer pour but, en même temps que de distraire, d'instruire le lecteur, de le faire réfléchir et de le gagner à certaines idées. Le rôle de l'écrivain sera de dire clairement ce que les autres pensent plus obscurément, ou de leur exposer ses propres conceptions. Si avec l'affaiblissement du pouvoir central qui



Un salon noble au XVIIIe siècle.
(D'après un tableau d'Ollivier. — Musée du Louvre.)

perd le contrôle de la pensée publique coïncide l'éclosion de talents audacieux, les écrivains pourront devenir les maîtres de l'opinion; ils le deviendont effectivement, c'est eux que l'or appellera les *Philosophes*.

L'esprit philosophique au XVIIIe siècle. — Ces philosophes ne seront pas des hommes de méditation comme le fut Descartes au siècle précédent ; la philosophie ne sera pas l'étude désintéressée de problèmes généraux tels que ceux de la destinée humaine, de la morale, mais la recherche de ce qui, par une mise en pratique immédiate, peut servir au bonheur des hommes. Le désir de réaliser sans délai ce qui paraît susceptible d'améliorer la condition humaine explique un des caractères les plus nets du XVIIIe siècle : l'irréligion. L'esprit utilitaire et pratique estima que les questions religieuses étaient vaines, lorsqu'elles n'étaient pas pernicieuses en suscitant l'intolérance.

L'autorité de l'Église s'est affaiblie au point de disparaître : les théologiens n'ont pas donné en vain le spectacle de leurs querelles (affaire du quiétisme); la dévotion étroite et rigoureuse de la fin du règne de Louis XIV inspire une réaction libertine; enfin les fautes que le pouvoir a commises au nom de la religion (persécution des jansénistes, révocation de l'édit de Nantes) ont aliéné à la religion bien des esprits. L'un des fondements de la vie morale au siècle précédent, la foi chrétienne, est donc en train de disparaître. Celui de la vie sociale, la confiance dans l'autorité royale, disparaît aussi. La monarchie est devenue lourde aux épaules de la nation qu'elle accable sans cesse du fardeau des guerres, aux souffrances de qui elle ne trouve aucun remède; et c'est à peine si, au cours du siècle qui commence, elle reconquerra par intervalles l'amour de ses

sujets. Son incapacité à satisfaire leurs désirs les éloignera d'elle toujours plus. Les philosophes prendront dans la direction des esprits la place laissée vide.

La propagation des idées philosophiques eut un auxiliaire de premier ordre dans le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle.

La critique de Bayle. — Pierre Bayle, que la révocation de l'édit de Nantes avait obligé de quitter la France parce qu'il était protestant, se réfugia en Hollande et professa quelque temps à Rotterdam.

Son unique plaisir, sa vraie joie était le travail, et il assa sa vie à lire et à écrire. Son œuvre capitale, le *Dictionnaire historique et critique*, parut dans les dernières années du XVIIe siècle, mais il ne fut lu et n'agit sur la pensée publique qu'à la génération suivante.

Bayle ne discute pas directement les idées qu'il veut combattre ; à propos de toute opinion établie, il donne les raisons pour et les raisons contre : s'il se trouve plus de raisons *contre* que de raisons *pour*, le lecteur ne peut manquer d'en être frappé, et l'opinion atteinte lui apparaît alors comme un préjugé à détruire. Les préjugés les plus constamment attaqués par cette méthode « raisonnable » se rattachent à l'intolérance, et spécialement à l'intolérance religieuse dont l'auteur avait personnellement souffert.

Nul n'est assez sûr de rien pour imposer aux autres sa vérité par la violence : voilà ce que Bayle tient en fin de compte pour unique certitude. Montaigne avait abouti à la même conclusion. A côté de cette idée directrice il convient d'en retenir une autre : la valeur morale de chacun réside non pas dans ses croyances religieuses ou philosophiques, mais dans sa conscience,



et tout le monde a droit à l'entière liberté de conscience afin de vivre en paix.

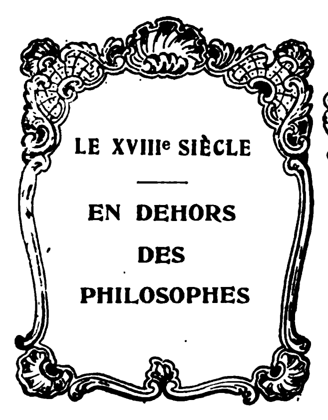
Les chefs du mouvement philosophique seront nourris du *Dictionnaire* de Bayle.

NOTES CHRONOLOGIQUES

La cour de Sceaux : à partir de 1699. — Le salon de Mme de Lambert : entre 1710 et 1733. — BAYLE : 1647-1706. Fixé à Rotterdam en 1681. *Dictionnaire*, 1697.



Cul-de-lampe gravé par Babel. 1720-1770.)





SOMMAIRE :

Du XVIIe au XVIIIe siècle. — Le théâtre entre 1700 et 1710. Intérêt documentaire de la comédie. — REGNARD. DANCOURT. LESAGE. — Le roman de 1715 à 1750. — LESAGE. MARIVAUX. L'abbé PRÉVOST.

Du XVIIe au XVIIIe siècle. — Moins qu'à toute autre époque on ne saurait établir de coupure nette entre les XVIIe et XVIIIe siècles littéraires. Dans les premières années du XVIIIe siècle, s'attardent des œuvres que leur nature rattache au XVIIe, tandis que déjà en apparaissent où certains caractères annoncent la génération nouvelle.

Avant d'aborder l'étude des grands premiers rôles, des philosophes, nous signalerons ici certaines productions au théâtre et dans le roman, bien que, par leur date, certaines appartiennent au siècle précédent.

I. — LE THÉATRE AVANT 1710

Intérêt documentaire de la comédie. — Dans ces années qui forment la période de transition du XVIIe au XVIIIe siècle, la comédie seule présente de l'intérêt, — un intérêt documentaire, car il réside principalement dans le fait que nous y trouvons la peinture de mœurs et de travers contemporains. Déjà au XVIIe siècle,



quelques années après Molière, Boursaut avait, dans le *Mercure galant* (1683), porté au théâtre le monde, alors nouveau, des journalistes. *L'Homme à bonnes fortunes*, de Baron (1686) est un précieux document sur les mœurs de son temps. *La Désolation des Joueuses*, *La Loterie*, *les Agioteurs* (de Dancourt), *le Joueur* (de Regnard) nous montrent combien, dans les environs de 1700, régnait la passion du jeu.

Regnard. — Dancourt. — Lesage. — Regnard, dont les œuvres reflètent le caractère optimiste malgré les nombreux déboires de sa jeunesse, est un auteur gai. Ses comédies n'ont aucune profondeur et l'auteur ne se soucie nullement d'être moral. On y voit par exemple une jeune fille par trop légère qui se déguise pour berner son tuteur et finalement s'enfuit (*les Folies amoureuses*), ou bien un jeune homme dépensier acoquiné à des valets sans conscience pour duper un riche vieillard (*le Légataire universel*). La comédie de Regnard n'est pas sérieuse en son fond comme celle de Molière, mais uniquement amusante.

Plus riche d'observation est celle de Dancourt, dont les pièces sont une curieuse représentation du monde bourgeois contemporain, pour qui l'argent est tout. Outre les comédies citées plus haut, rappelons encore son *Chevalier à la Mode*.

Lesage, que nous retrouverons comme romancier, a peint dans *Turcaret* certain monde de la finance au XVIIIe siècle. Turcaret est un personnage parti de bas, ancien laquais, mais scandaleusement enrichi, un de ces « Partisans » attaqués par La Bruyère vingt ans plus tôt, grossier, volé par ses valets, et finalement arrêté pour une affaire véreuse.

La comédie de Regnard est superficielle et amusante,



celle de Dancourt pénétrante, celle de Lesage satirique et amère.

II. — LE ROMAN DE 1715 A 1750

Le roman de Lesage. — Le roman d'aventures à la mode précieuse est bien mort. Le désir, que les *Caractères* avaient éveillé dans le public, de trouver en un livre la peinture fidèle des gens, des choses et des mœurs, explique le succès des romans de Lesage.

Lesage, dont nous avons plus haut mentionné la comédie de *Turcaret*, est le premier de ces auteurs qui, n'ayant point de patron, vécurent du produit de leur plume. C'était un homme modeste, courageux et digne, qui accepta une vie laborieuse et obscure, attristée d'assez bonne heure par l'infirmité. Il produisit beaucoup, par métier ; de son théâtre, *Turcaret* seul nous intéresse encore ; de ses romans n'ont survécu que *le Diable boiteux* et *Gil Blas*.

Dans le *Diable boiteux*, à l'aide d'une fiction, — le héros du roman est emporté de maison en maison par un diable qui lui soulève les toits, — l'auteur nous montre la vie des intérieurs parisiens. Le mérite du livre est dans la vivacité amusante des dessins.

Gil Blas nous transporte en Espagne, au reste comme presque tous les autres romans de Lesage, tombés dans l'oubli. Les trois parties qui le composent furent publiées à dix ans d'intervalle entre 1715 et 1735.

Un étudiant pauvre, après quelques mois passés de force dans la compagnie de voleurs, devient laquais ; il entre successivement au service d'un chanoine, d'un médecin ignorant, d'un homme à la mode, de l'archevêque de Grenade. Victime de sa fatuité et ignorant de l'art de flatter, il perd ses places. — Devenu secrétaire puis favori d'un ministre, il s'enrichit en



arrangeant moyennant finances les affaires des gens compromis; sur le point d'épouser une riche héritière, il est disgracié. — Enfin rentré en faveur à la cour, comme secrétaire du ministre Olivarès, il finit honnêtement et heureusement sa vie.

Gil Blas est un tableau des mœurs du monde parcouru de bas en haut ; nous y voyons de petites gens arriver par leur habileté et à travers mille déboires à de hautes situations. On sait que le XVIIIe siècle entre 1715 et 1740 offrit de tels exemples de fortunes brillantes édifiées sur les bases les plus modestes, comme il offrit celui de ruines fameuses. La deuxième partie du roman, contemporaine de la Régence dont elle reflète les mœurs, est la plus intéressante.

Il y a dans *Gil Blas* des histoires parasites qui alourdissent le récit principal. Ce roman est avant tout une série de portraits, de scènes, qui donnent, sans étude profonde des sentiments ou des passions, l'impression de la vie, de la réalité.

Le style de Lesage est, par sa clarté et son aisance, de la meilleure prose française.

Marivaux. — Le même souci de peindre le monde tel qu'il est explique en partie le succès et fait l'intérêt des romans de Marivaux, parus entre 1730 et 1750.

Dans *le Paysan parvenu*, dont le héros devient de laquais fermier général, dans *la Vie de Marianne* où une enfant trouvée finit par se marier richement, abondent les détails vrais, les tableaux remarquables de naturel : de la vie au couvent, d'un salon, d'une boutique de marchand. Nous sommes non plus en Espagne comme avec Lesage, mais à Paris, et le roman y gagne un air de vérité.

En plus du réalisme, un autre élément, nouveau celui-là, est caractéristique du roman de Marivaux :

c'est la sentimentalité. Les personnages sont sensibles et touchants. Tandis que Lesage n'inspire jamais au lecteur le désir de s'apitoyer sur Gil Blas, Marivaux compatit et fait compatir aux ennuis et aux souffrances de Marianne, qui si volontiers s'attendrit et pleure.

Enfin et surtout le roman de Marivaux est une analyse très minutieuse des sentiments, des mobiles de toutes les actions.

C'est le même goût et le même talent d'analyse que Marivaux portait au théâtre. Pour ne pas être parmi « le nombreux bétail des singes littéraires », il chercha du nouveau et le trouva : une comédie fantaisiste où l'auteur crée des situations qui lui permettent d'étudier le sentiment amoureux, sa naissance, ses pudeurs, ses nuances (*La Surprise de l'Amour*, *l'Épreuve*, etc., de 1720 à 1740). Par exemple, un jeune homme et une jeune fille, destinés à s'épouser et qui veulent se connaître, ont eu chacun de leur côté l'idée de prendre la place, lui de son valet, elle de sa servante. Sous le déguisement ils en viennent à s'aimer, et c'est *le Jeu de l'amour et du hasard.*

L'amour est pour Marivaux essentiellement délicat et timide. L'analyse en est fine et subtile, l'action est à peu près nulle et tout le mouvement est dans la progression des sentiments. Ce raffinement perpétuel dans l'étude et l'expression de l'amour est le *marivaudage.*

Le roman de l'abbé Prévost. — C'est à l'art d'émouvoir la sensibilité que l'abbé Prévost dut le succès de ses romans. La meilleure partie de son œuvre surabondante est *Manon Lescaut* : la passion y règne en maîtresse sur l'âme des personnages qu'elle fait souffrir.

L'abbé Prévost, que sa vie tourmentée ballotta plu-



sieurs fois de la religion à l'armée, marqua d'autre manière sa prédilection pour ce qui est touchant : c'est lui qui traduisit les romans de l'Anglais Richardson où tout est combiné en vue d'attendrir le lecteur.

Conclusion. — Les romans de Lesage, de Marivaux, de Prévost, en dehors de leurs caractères respectifs, ont un caractère commun : ils ne visent qu'à intéresser, toucher le lecteur, à lui plaire en lui offrant des scènes de la vie réelle ou des situations pathétiques ; aucun ne cèle le secret dessein de faire entrer dans son cerveau quelque idée philosophique ou de le gagner à quelque conception morale. La subordination du plaisir de la lecture à une fin d'instruction, de propagande, sera l'affaire des « philosophes ».

NOTES CHRONOLOGIQUES

REGNARD : 1655-1709. — *Le Joueur*, 1696. — *Les Folies amoureuses*, 1704. — *Le Légataire universel*, 1708.

DANCOURT : 1661-1725. — *Le Chevalier à la mode*, *La Désolation des joueuses*, 1687. — *La Loterie*, 1697. — *Les Agioteurs*, 1710.

LESAGE : 1668-1747. — *Le Diable boiteux*, 1707. *Turcaret*, 1709. — — *Gil Blas*, 1715, 1724, 1735.

MARIVAUX : 1688-1763. — *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730. — *Le Paysan parvenu*, 1736. — *Marianne*, 1731-1741.

PRÉVOST. — Vie : 1697-1763. — *Manon Lescaut*, 1735.



LE XVIIIe SIÈCLE

MONTESQUIEU

(1689-1755)



CHAPITRE XL

SOMMAIRE :

La carrière de Montesquieu. Son caractère. — Les *Lettres Persanes*. — Les *Considérations*. — L'*Esprit des Lois*. — Idées nouvelles et généreuses. — Conclusion.

La carrière de Montesquieu. Son caractère. Magistrat à Bordeaux, esprit curieux de sciences, le baron de Montesquieu communique à l'Académie locale des mémoires scientifiques (sur l'écho, la pesanteur, un projet d'histoire physique de la terre). C'est un grand lecteur, et il déclare « n'avoir jamais eu dans sa vie un chagrin dont une heure de lecture ne l'ait consolé ». L'intelligence domine en lui la sensibilité.

Agé de trente-deux ans, après le succès d'un premier livre, les *Lettres Persanes*, il vient à Paris (1721).

Puis, ayant quitté la magistrature, il voyage en Europe. A son retour en France, il partage ses séjours entre son château de province et Paris. En 1734 il publie ses *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Enfin, en 1748 il donne l'*Esprit des Lois*.

***Les* Lettres Persanes** (1721). — a. *Le procédé pour le succès.* — Deux jeunes Persans visitant l'Europe écrivent leurs impressions à leurs amis restés en Perse ;



de là le titre du livre. En adoptant cette fiction, Montesquieu escomptait la faveur dont jouissaient alors les récits de voyages aux pays lointains et surtout les choses de l'Orient. Quelques années plus tôt avaient en effet paru : une traduction des contes orientaux des *Mille et Une Nuits*, les *Amusements d'un Siamois*, le *Journal* de Chardin racontant son voyage en Perse. Cette fois, les Orientaux venaient chez nous ; leurs impressions, avec une intrigue de sérail qui se déroule au loin, avaient chance de piquer la curiosité des lecteurs, ce qui arriva.

La fiction avait un autre avantage : des étrangers seraient plus frappés des caractères de nos mœurs, et le lecteur leur en pardonnerait plus volontiers la critique.

Chaque lettre enfin forme un petit ensemble qui se lit aisément.

Parues à l'étranger sans nom d'auteur, ce qui les soustrayait à la censure royale (1), elles obtinrent de suite un vif succès qui s'accrut lorsque, par une indiscrétion, on les sut l'œuvre d'un grave homme de loi.

b. *Contenu des Lettres.* — On peut distinguer deux genres de lettres. Les unes sont superficielles, montrant la société vue de l'extérieur : le peuple de Paris avec ses mœurs et ses défauts, le théâtre, les cafés, le jeu, les badauds ; des personnages caractéristiques : le financier, le directeur de conscience, le poète pauvre, le juge ignorant, le grand seigneur, le fermier d'impôts.

(1) La censure royale donne ou refuse le privilège (autorisation) d'impression. Le Parlement ou le Conseil du roi peuvent toujours révoquer le privilège accordé, confisquer le livre et faire emprisonner l'auteur. Aussi les livres s'impriment-ils volontiers à l'étranger sous l'anonymat.

Les autres sont plus pénétrantes, renfermant des remarques d'une portée générale : sur le monarque disparu, Louis XIV, sur le pape et la religion chrétienne, sur la justice, sur les gouvernements, sur des questions de morale sociale et de philosophie : le divorce, le suicide.

C'est dans les lettres du deuxième genre que se manifeste l'esprit nouveau de la littérature : l'auteur présente au public ses idées, ses critiques en fait de gouvernement, de philosophie, de religion, de morale. La forme épistolaire fait absorber à petite dose la critique sérieuse.

Le style est varié comme les sujets : ici léger et piquant, là grave, parfois aiguisé en traits d'ironie.

***Les* Considérations** (1734). — Les *Considérations* comme les *Lettres Persanes* parurent à l'étranger, anonymes, mais sans que cette fois Montesquieu gardât le secret.

L'auteur, qui s'était toujours intéressé aux Romains, grand lecteur de Tite-Live et de Tacite, étudie les causes de la *décadence* plus que de la *grandeur* romaine : c'était là une nouveauté, ceux qui avant lui avaient parlé de Rome ayant de préférence accordé leur attention à la croissance de l'empire.

Montesquieu ne fait pas de narration : il suppose les faits connus et cherche à les expliquer. « C'est, dit d'Alembert, une Histoire romaine à l'usage des hommes d'État et des philosophes. »

Les principales causes de la grandeur des Romains seraient :

La discipline militaire, l'habileté à profiter des divisions des autres peuples, l'équilibre qu'ils surent maintenir dans leur gouvernement entre la liberté et l'autorité.

Les principales causes de leur décadence seraient les suivantes :

L'armée cessa d'être nationale, les mœurs se corrompirent, l'esprit du « citoyen romain » disparut, enfin les armées firent elles-mêmes leurs généraux.

Le rapprochement s'impose entre les *Considérations* et le *Discours sur l'Histoire universelle* de Bossuet (3e partie) : en le faisant, on saisit toute la différence des deux points de vue, des deux esprits, des deux siècles.

Pour Bossuet, l'histoire se fait « selon les volontés de Dieu ». Montesquieu, en dehors de toute théologie, cherche aux événements des causes naturelles « physiques et morales », déterminant les actes des hommes, seul objet certain de notre science : toutes autres explications ne sont que théories ou affaire de foi. Montesquieu a déjà de l'histoire une conception philosophique toute moderne.

Les *Considérations* ne sont pas sans défauts ni lacunes. Montesquieu en effet a le tort d'admettre sans critique les textes anciens sur lesquels il fonde son étude, alors que pourtant beaucoup plus tôt on avait déjà douté de leur véracité (Saint-Evremond, *Observations sur Salluste et Tacite*, publ. 1705). Enfin il ne parle ni de l'organisation financière, ni de l'organisation économique, ni de la religion romaine.

Il n'en reste pas moins que les *Considérations*, par le soin donné à la forme, par le travail du style, contribuent à faire entrer l'histoire dans la littérature.

***L'*Esprit des Lois** (1748). — Montesquieu en a fait la confidence, *l'Esprit des Lois* fut l'œuvre de toute sa





Le Parlement de Paris opprimé, 1732
(D'après une estampe du temps.)

vie, à laquelle il avait pensé presque au sortir du collège, qu'il commença et abandonna bien des fois, puis réalisa en vingt ans lorsqu'il eut trouvé ses « principes ».

Le sens du titre nous est donné par l'auteur : étudier l'esprit des lois, c'est chercher comment elles conviennent au peuple pour lequel elles sont faites, et comment elles se conviennent entre elles.

Pour que les lois d'une nation soient bonnes, il faut qu'elles soient en harmonie avec le régime de cette nation, ou despotique, ou monarchique, ou républicain (fondés respectivement sur la crainte, l'honneur, la vertu), faute de quoi le régime se corrompt et disparaît, — en harmonie avec le tempérament des hommes, qui dépend du climat, du sol ; il faut aussi qu'elles tiennent compte des conditions économiques, religieuses. Les derniers livres renferment des études de législations particulières (romaine, française, féodale) montrant l'évolution des lois dans un pays.

Dans cet ouvrage considérable, où l'on peut retrouver les étapes de la pensée de Montesquieu pendant trente ans, se reconnaît en somme un triple caractère : philosophique, politique, humanitaire.

1° *Caractère philosophique.* — C'est avec l'esprit scientifique que Montesquieu aborde l'étude des législations : les lois ne sont ni l'objet de quelque révélation surnaturelle, ni les créations de quelques législateurs fabuleux. Sorties des conditions naturelles de la vie des peuples, climat, genre d'existence, nombre d'habitants, etc., elles reflètent dans leur diversité la diversité de ces conditions. (Dans un *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*, Montesquieu chercha à déterminer l'action sur les hommes des

« milieux » physiques et moraux : du climat, de l'éducation, de la profession, etc.)

Le caractère « laïque », on disait alors « philosophique », du livre était donc plus sensible encore que celui des *Considérations*. Non pas que Montesquieu fût ennemi déclaré de la religion; lui-même a écrit : « C'est mal raisonner contre la religion, que d'amasser dans un grand ouvrage une longue énumération des maux qu'elle a produits si l'on ne fait de même des biens qu'elle a faits », — mais, rejetant comme non scientifique, non conforme aux exigences de la raison, toute explication théologique, providentielle, il ne voit en la religion qu'un élément parmi les éléments de la vie des États.

2° *Caractère politique*. — La législation des peuples n'est pourtant pas uniquement dominée par l'inéluctable fatalité, par le « déterminisme » naturel. L'intelligence et la volonté des législateurs peuvent avoir une action efficace et prépondérante sur le bonheur et la prospérité d'un peuple : s'ils connaissent bien les hommes pour qui ils légifèrent, ils feront les lois qui leur conviennent, et qui seront capables à la longue de les modifier eux-mêmes, de les améliorer.

La législation anglaise paraît à Montesquieu admirable, parce que le peuple anglais étant ainsi fait qu'il désire par-dessus tout la liberté politique de l'individu, la constitution anglaise asssure cette liberté. Cet exemple (livre XI) s'opposait au despotisme français. De là date l'admiration des « constitutionnels » français de la Révolution ou de la Restauration pour l'Angleterre.

3° *Caractère humanitaire*. — La nécessité d'harmo-



niser la loi avec l'esprit du peuple conduit Montesquieu à dénoncer, comme contraires à l'esprit chrétien et à la civilisation, l'intolérance religieuse, l'usage des autodafés, l'esclavage des nègres, la torture judiciaire.

On adresse à Montesquieu deux reproches assez graves : de n'avoir pas suffisamment critiqué sa documentation, — et d'avoir fait des généralisations hâtives, tirant de constatations faites dans un pays soumis à tel ou tel régime une conclusion générale applicable au régime lui-même.

Le succès de *l'Esprit des lois* fut grand. Montesquieu a fragmenté son développement pour le rendre plus accessible aux lecteurs mondains, et le style est parfois si travaillé que M[me] du Deffand déclara que c'était « de l'esprit sur les lois ». Mais ce qui fit traduire le livre en anglais, en allemand, en italien, ce qui le fit admirer en France, c'est que l'on y trouvait : une étude raisonnée sur un sujet nouveau, la dénonciation des abus politiques, enfin des aspirations libérales et humanitaires.

Conclusion. — Esprit actif, dressé à la méthode scientifique, Montesquieu a combattu le régime despotique et montré la voie du libéralisme politique. Il a fondé l'histoire indépendante de toute doctrine. Il a donné aux pouvoirs de généreuses leçons d'humanité. Unissant à l'activité intellectuelle du philosophe le talent de l'écrivain, Montesquieu a élargi le domaine de notre littérature.



LE XVIIIe SIÈCLE

VOLTAIRE

(1694-1778)



CHAPITRE XLI

SOMMAIRE :

Le caractère de Voltaire. — Ce qu'il a voulu. — Poésie. — Théâtre. Nouveauté et intérêt des tragédies de Voltaire. — Histoire. Originalité, faiblesses de Voltaire historien. — Philosophie. — Idées et action bienfaisantes.

Renseignements biographiques. — Bien plus que celle de Montesquieu, il importe de connaître la vie de Voltaire, parce qu'elle explique en partie son œuvre.

Appartenant par sa naissance à la bourgeoisie parisienne, après de bonnes études littéraires, François Arouet, c'était son nom, jeune homme au temps de la Régence, se fait agréer dans la société aristocratique des libertins qu'il amuse par son esprit. Son père veut l'éloigner de Paris et le Régent le met quelque temps à la Bastille.

En 1718, une tragédie le rend célèbre à vingt-quatre ans, et il prend le nom de Voltaire (1).

Ayant frondé le pouvoir et déplu à certain grand seigneur, il goûte encore de la Bastille et se voit exiler en Angleterre.

Lorsque trois ans après, âgé de trente-cinq ans, il revient, il rapporte des idées qu'il n'abandonnera pas : sur l'importance de la richesse commerciale,

(1) Anagramme de son nom en lettres capitales AROVET L. I. (le jeune.)

sur la liberté politique et individuelle, sur la considération dont doivent être entourés les écrivains.

Dès lors il travaille à devenir riche en spéculant.

Il écrit des tragédies, des livres d'histoire. Mais les *Lettres philosophiques* qu'il venait de publier ayant déplu au pouvoir, il fuit à Cirey (près de Saint-Dizier), chez Mme du Châtelet.

Des amis le font rentrer en grâce auprès du roi, de qui il sollicite et reçoit le titre d'historiographe et celui de gentilhomme ordinaire de la chambre.

En 1750, Mme du Châtelet étant morte, il se rend en Prusse près de Frédéric qui l'attire.

Trois ans de séjour à Potsdam lui sont une expérience plus que suffisante : il se sent humilié par la morgue et exploité par l'habileté de Frédéric qui se sert de lui comme maître de langue française ; il est jaloux d'autres favoris du roi ; il se compromet dans des affaires financières, lance des satires contre ses rivaux : Frédéric le trouve insupportable, mais ne veut pas le lâcher. Enfin Voltaire excédé, plaintif, malade, reprend sa liberté.

Il a plus de soixante ans. Après avoir essayé d'un séjour en Suisse, aux portes de Genève, il se fixe en 1760 dans le pays de Gex, pays neutre, à Ferney ; là, devenu très riche, il mène la vie d'un bon monarque : il reçoit beaucoup, et se consacre à la littérature et à la bienfaisance. L'activité extrême, dévorante, de ce vieillard qui se croit toujours sur le point de mourir, étonne tous ceux qui le voient.

Après la mort de Louis XV, il fait un voyage à Paris où il est fêté et meurt en 1778.

De 1718 à 1778, c'est-à-dire pendant presque tout le XVIIIe siècle, sa forte personnalité reste au premier plan de la scène littéraire.



Couronnement de Voltaire (1778).
(D'après une estampe populaire du temps.)

Le naturel de Voltaire. — Sur le caractère de Voltaire, il faut faire des réserves : il était vaniteux et irascible, vindicatif à l'égard de ceux qui avaient excité sa colère ; mais il fut grand par son activité sans égale, qui se manifesta dans tous les domaines et fit de lui un des hommes de lettres les plus riches de son temps, par son intelligence ouverte à toutes les idées, et dont le seul exercice fut pour lui son plus réel plaisir.

Ce que Voltaire a voulu. — Pour lui-même, se défiant, après expérience faite, du pouvoir et des puissants, Voltaire s'est créé des relations et des amis en bonne place; n'étant pas riche, il a travaillé à le devenir pour être indépendant, et lorsqu'il le fut, il aima une vie large avec une nombreuse compagnie.

Pour l'humanité il a désiré plus de bien-être et de justice ; aussi a-t-il haï et combattu l'intolérance, origine de la plupart des maux dont souffrent les hommes, attaqué le despotisme, dénoncé les abus des privilèges.

C'est pour servir son propre intérêt et pour répandre les idées qui lui étaient chères, que Voltaire a mis en œuvre son talent d'écrivain.

Avec une surprenante fécondité, il a écrit dans tous les genres. On peut, pour en faciliter l'étude générale, grouper ses œuvres sous les rubriques : *poésie*, *théâtre*, *histoire*, *philosophie*.

I. — POÉSIE

La Henriade. — Voltaire eut, comme tant d'autres, l'ambition de doter notre littérature d'une épopée ; en conformité à ses idées, le sujet choisi par lui fut la glorification de Henri IV, le roi tolérant qui mit fin aux guerres de religion du XVIe siècle :

Henri de Navarre va en Angleterre chercher des secours; il raconte à Élisabeth les événements relatifs aux guerres de religion; la Discorde vole à Rome chercher la Politique pour soulever les moines; Jacques Clément, poussé par le démon du Fanatisme, assassine Henri III ; saint Louis apparaît en songe à Henri de Navarre et le transporte au ciel où il voit ses ancêtres et sa postérité ; le Béarnais se convertit au catholicisme.

Le poème eut un grand succès et fut traduit en plusieurs langues. Voltaire en était très fier : il croyait avoir prouvé que les Français ont « la tête épique » aussi bien que les anciens.

Mais la *Henriade* nous paraît froide : avec ses allégories, ses procédés trop apparents, elle sent le « devoir » de bon écolier.

Autres œuvres. – Dans le *Temple du Goût*, Voltaire condamne ses ennemis littéraires et corrige ce qui lui déplaît du XVII[e] siècle.

Les *Discours sur l'homme*, adressés à Frédéric, exposent des lieux communs de morale sur : l'égalité des conditions, la liberté, la vertu, l'envie, la modération, le plaisir, l'homme en général, la vertu.

Les *Epîtres* sont des lettres en vers soit à des contemporains comme M[me] du Châtelet, Turgot, Frédéric, soit, par une fiction banale, à des poètes du passé, Boileau, Horace. Elles traitent des sujets variés et furent écrites à des dates très espacées.

Les *Satires* de Voltaire contre ses ennemis sont pleines d'allusions méchantes, car il use de la satire non plus comme Boileau pour défendre ses théories mais pour satisfaire ses rancunes personnelles.

Enfin il excelle dans les pièces légères.

Voltaire est moins un poète qu'un habile versifica-

teur, qui parfois revêt sa pensée d'une forme plus recherchée, plus relevée que la prose.

II. — THÉATRE

Goût de Voltaire pour le théâtre. — Voltaire ne pouvait négliger un des modes d'activité littéraire qui ont le plus de prise sur le public.

Effectivement, c'est par le théâtre qu'il s'était fait d'abord connaître (avec *Œdipe*) et il y resta toujours fidèle, consacrant, à Ferney, une part de son temps et de celui de ses invités à jouer ses propres pièces.

Il était grand admirateur des classiques, surtout de Corneille, dont il se croyait l'émule, et dont il imitait superficiellement la manière, chargeant ses pièces de nombreuses péripéties. Il admira aussi Shakespeare, qu'il avait vu jouer en Angleterre ; les « tableaux vivants » du dramaturge anglais avaient été pour lui une révélation, et il se flattait de l'avoir fait connaître aux Français, jusqu'au jour où il en fut jaloux parce qu'il le trouvait trop en faveur auprès du public : alors il le déprécia de tout son pouvoir, l'appelant un « barbare », le comparant à un « sauvage ivre ».

Nouveautés apportées par Voltaire au théâtre. — Voltaire ne se contenta pas de suivre la tradition de la tragédie classique. Le théâtre lui est redevable de certaines innovations.

Dans la tragédie voltairienne, plus d'importance est donnée à la mise en scène, conformément aux modèles shakespeariens. On voit par exemple le forum romain avec son tumulte (*Mort de César*), ou bien le Sénat en séance (*Rome sauvée*), un défi entre chevaliers du

moyen âge (*Tancrède*) ; on entend le bruit du canon (*Adélaïde du Guesclin*). Le principe de Voltaire est « qu'il faut parler aux yeux ». La disparition, en 1760, pour la représentation de *Tancrède*, des banquettes qui encombraient la scène permet ces développements donnés à la « machinerie ».

Les situations sont pathétiques, non plus seulement en elles-mêmes, mais extérieurement; des gestes sont faits, des attitudes prises : poignards levés, supplications, évanouissements, qui font naître la pitié ou la terreur du spectateur. Dans *Sémiramis*, une ombre sort du tombeau au milieu du fracas du tonnerre et de la lueur des éclairs : c'est du pur mélodrame.

Les sujets sont empruntés non plus seulement à l'antiquité, mais aussi à l'histoire médiévale ou moderne, et cela dans les pays les plus divers : au Pérou, en Arabie.

Exemples tirés des tragédies les plus célèbres.

Zaïre. A Jérusalem, le roi musulman Orosmane va épouser sa captive Zaïre ; mais ce jour même Zaïre apprend qu'elle est née de parents chrétiens et retrouve son père et son frère également captifs d'Orosmane. Elle leur promet de se faire baptiser : Orosmane jaloux la tue et se tue.

Alzire. Au Pérou, un jaloux poignarde son rival qui lui pardonne en mourant.

Mahomet ou le Fanatisme. Séide est fanatisé par Mahomet au point d'assassiner son propre père.

Mérope. La reine Mérope, dont l'époux a été assassiné par un usurpateur, est demandée en mariage par le meurtrier ; elle attend le retour d'un fils qu'elle avait éloigné pour le sauver; or, ce fils, elle manque de le tuer elle-même par erreur ; sommée par l'usurpateur de choisir entre le mariage qu'il lui propose et la mort de son enfant, elle acceptait le mariage, lorsque le tyran est tué par le jeune homme.

Intérêt des tragédies de Voltaire. — Les tragédies de Voltaire ne sont pas des œuvres d'art travaillées pour approcher de la perfection, à la manière des tragédies de Corneille ou de Racine : la forme, trop facile, a parfois de l'élégance, mais n'a pas de beauté. Elles n'ont plus l'intérêt psychologique des tragédies classiques ; ce que Voltaire voulait, c'était offrir au spectateur des scènes mouvementées, des spectacles pathétiques, et, parfois, soutenir devant lui quelque idée philosophique, telle que l'amour de la liberté (*Brutus*), l'horreur du fanatisme (*Mahomet*). La tragédie voltairienne est bien de son XVIIIe siècle par l'appel à la sensibilité superficielle et la préoccupation d'une idée à propager.

III. — HISTOIRE

L'Histoire de Charles XII.

Si Voltaire raconte la vie du roi de Suède, toute consacrée à la guerre, c'est qu'il espère montrer aux princes que leur amour de la gloire militaire fait le malheur des peuples. A Charles XII il oppose son principal adversaire, le tsar Pierre le Grand, qui poursuivit l'utile dessein de civiliser ses États.

Le livre est intéressant à lire comme une narration, mais il est surtout remarquable par la *documentation.* Voltaire y apporta le plus grand soin ; il fit parler le roi détrôné de Pologne : Stanislas, d'anciens ambassadeurs, des gentilshommes naguère attachés à Charles XII, des gens ayant vécu en Suède et en Russie. Il s'appliqua à réfuter les critiques qu'on essaya de faire contre son livre pour en combattre le succès, qui fut grand.

L'Essai sur les Mœurs. — Logiquement l'*Essai* se place avant le *Siècle de Louis XIV* (que d'ailleurs il

précéda dans une publication fragmentaire dix ans avant l'édition de 1756). Ce sont des vues sur les principales civilisations (Chine, Perse, Inde, Arabie), puis sur l'histoire jusqu'à Charlemagne. Voltaire cherche ensuite à pénétrer l'état des esprits aux xe et xie siècles : ce qui alors lui semble dominer, c'est la superstition ; les tableaux des lettres, arts et mœurs des xiiie et xive siècles alternent avec les grands faits historiques ; puis viennent des études sur les mœurs du xvie siècle et sur les grandes découvertes, et enfin le tableau d'ensemble du monde au seuil du siècle de Louis XIV.

Le Siècle de Louis XIV. — Ce qui, — en dehors de l'exposé des faits militaires et de plusieurs tableaux de l'Europe à des dates importantes, — fait surtout l'intérêt du *Siècle de Louis XIV*, c'est qu'on y trouve des anecdotes snr la vie du roi et de son entourage, des particularités alors inédites, une étude consciencieuse sur le commerce, les finances, la justice, les sciences, les lettres et les arts, les affaires religieuses.

Pour cet ouvrage encore, de même que pour *Charles XII*, Voltaire se livra à un travail de documentation extrêmement sérieux. On comprend l'importance du *Siècle de Louis XIV* dans l'œuvre de Voltaire si l'on songe qu'il en conçut l'idée vingt ans avant la première édition.

L'intérêt du *Précis du Siècle de Louis XV* réside dans le dernier chapitre, éloge des idées nouvelles et des écrivains qui travaillent à les répandre.

L'originalité de Voltaire en histoire. — L'œuvre historique de Voltaire est des plus remarquables à cause des nouveautés qu'elle révèle dans la conception et l'exécution :

souci de la documentation, de l'anecdote, du trait qui peint;

place accordée à l'étude de la civilisation, des arts, du commerce (cet intérêt porté au commerce date bien l'œuvre de Voltaire, née à une époque éprise d'activité non seulement intellectuelle, mais aussi utilitaire);

vues d'ensemble sur un pays ou sur le monde entier;

style non plus oratoire et artistique, mais simple et clair, qui met le lecteur directement au contact des idées et des faits, sans interposer la personnalité de l'écrivain.

Le préjugé de Voltaire historien. — Mais dans cette œuvre il y a un point faible : Voltaire n'a pas encore atteint l'impartialité, aujourd'hui regardée comme le premier devoir de l'historien. Il soutient volontiers une thèse, à savoir que si le progrès de l'humanité fut souvent arrêté ou entravé, la faute en est à l'esprit religieux, coupable tantôt de sottises, tantôt de crimes. Montesquieu avait bien plus d'intelligente impartialité lorsqu'il ne voulait pas qu'on oubliât, si l'on en signalait des méfaits, les bienfaits de la religion.

De l'historien moderne Voltaire a le sens et le goût de la précision et de l'exactitude, mais, pour lui encore, interpréter les faits, c'est les mettre au service d'une cause.

IV. — ŒUVRES PHILOSOPHIQUES

Les Lettres philosophiques. — De son exil en Angleterre, Voltaire avait rapporté des remarques et des idées qu'il livra au public dans les *Lettres philoso-*



La famille Calas que fit réhabiliter Voltaire.
(D'après un dessin de Carmontelle. — Bibliothèque nationale, à Paris.)

phiques ou *Lettres anglaises*. Ce voyage forcé n'avait pas été stérile.

L'Angleterre l'enthousiasma par les découvertes qu'il y fit : il y trouva la religion anglicane, qu'il opposera à la religion catholique ; il y connut un régime politique assis sur la liberté, un commerce florissant, une nouveauté bienfaisante : la vaccine, une philosophie fondée sur la raison et la science, une littérature dramatique : l'œuvre de Shakespeare, qui lui parut supérieure à notre théâtre classique ; enfin il admira la considération dont jouissaient les hommes de lettres, même après leur mort, puisque certains ont leur sépulture à Westminster, non loin des tombes royales. Et tout ce qu'il avait appris à connaître en Angleterre, il l'offrait en exemples et en leçons au public français. Le pouvoir condamna les *Lettres anglaises*.

Les Contes. — Un des moyens les plus sûrs d'atteindre tous ceux qui lisent et de travailler à la diffusion de ses idées fut, pour Voltaire, d'écrire des *Contes*, récits fantaisistes, vivement troussés, de ces « livres à trente sous » qu'il croyait plus efficaces que les in-folio.

Tantôt il nous transporte en Orient : un sage y est victime de l'imparfaite justice humaine, des préjugés et du sort, jusqu'au jour où il devient le favori de son roi (*Zadig*). Tantôt le conte est dirigé contre les optimistes, contre ceux qui estiment que tout est pour le mieux dans le monde : on y voit des gens accablés coup sur coup de tous les maux imaginables (*Candide*) ; ou bien ce sont des attaques malicieuses contre la noblesse vaniteuse et sotte (*Jeannot et Colin*) ; c'est dans *Jeannot et Colin* que se trouve la phrase célèbre : « Après avoir examiné le fort et le faible de chaque science, on décida que M. le Marquis apprendrait à danser ! »

Voltaire fit ainsi une dizaine de contes.

Le *Traité sur la Tolérance* expose les avantages que les hommes retireraient de la pratique de cette vertu, et par contraste les méfaits de l'intolérance.

Le *Dictionnaire philosophique* présente, rangées par ordre alphabétique, les opinions de Voltaire sur les principales questions philosophiques, religieuses et littéraires.

Les lettres. — A cette œuvre déjà énorme il faut ajouter une correspondance extraordinairement volumineuse et qui fut pour Voltaire son plus puissant moyen d'action. Il avait des correspondants partout et dans tous les mondes, sa réputation étant européenne. Ses lettres, écrites avec aisance, une variété de ton et une limpidité de style admirables, sont toujours agréables à lire.

Place de Voltaire dans son temps. — Par son activité inlassable, Voltaire arriva au comble de ses ambitions : il eut richesse et gloire, et put se tenir à l'abri des dangereux caprices du pouvoir. Les gens les plus titrés ou les plus célèbres se rendaient à Ferney, pour visiter le « patriarche ». Son retour à Paris fut une sorte d'apothéose : il fut acclamé par ses confrères de l'Académie française; à la Comédie Française où l'on jouait une pièce de lui, son buste fut en sa présence couronné sur la scène, et lui-même le fut dans sa loge. C'est que, oubliant ses défauts, le public ne vit dans Voltaire que ce qui faisait sa supériorité.

Idées et action bienfaisantes. — Voltaire eut le mérite d'être au XVIIIe siècle l'apôtre de quelques grandes idées qui après lui sont restées acquises : sur la liberté,

la justice, la tolérance. Son amour de la tolérance l'a entraîné à des attaques tenaces et parfois injustes contre les religions : il n'a pas compris le sentiment religieux, qui lui est resté étranger; il s'arrêtait à constater les funestes effets du fanatisme.

Comme tout son temps, il eut le désir du bien-être matériel et une foi profonde dans le progrès humain.

Doué d'une très vive sensibilité, il compatissait aux malheurs d'autrui et eut l'honneur de mettre ses actes en harmonie avec ses idées lorsqu'il poursuivit la réhabilitation de Calas, ce calviniste accusé d'avoir tué son fils pour l'empêcher de se convertir au catholicisme, condamné sans preuve, supplicié (à Toulouse, en 1762), et dont Voltaire recueillit chez lui la famille pendant que, durant trois ans, il prépara la révision du procès, — la réhabilitation de Sirven, autre calviniste victime du fanatisme religieux, et celle de Lally-Tollendal, victime de la justice contemporaine. Il proposait comme but à l'activité humaine d'assurer le bien-être social par le travail, le commerce, l'agriculture. Il prêcha d'exemple en faisant du hameau de Ferney une bourgade industrieuse et riche.

Conclusion. — Voltaire eut une action profonde sur ses contemporains et la postérité en apprenant aux Français à critiquer l'autorité, à ne pas respecter aveuglément les pouvoirs établis.

Au service de la critique il apporta une malice ingénieuse, la raillerie, l'ironie, alliées à une grande clarté dans les idées et dans leur expression.

Sa double influence en politique et en religion contribua beaucoup à l'état d'esprit des révolutionnaires de 1789, qui en 1791 transportèrent ses cendres au



Translation des cendres de Voltaire au Panthéon, 1791.
(D'après une aquarelle de Lagrenée. — Bibliothèque du Musée Carnavalet, à Paris.)

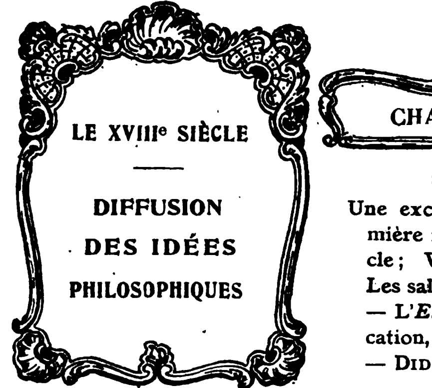
Panthéon, où elles sont encore. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, une grande partie de la bourgeoisie française resta « voltairienne ».

NOTES CHRONOLOGIQUES

VOLTAIRE. — *Œdipe*, 1718. — *La Henriade*, 1728. — *Brutus*, 1730. — *Charles XII*, 1731. — *La Mort de César*, *Zaïre*, 1732. — *Le Temple du goût*, 1733. — *Lettres philosophiques*, 1734. — *Alzire*, 1736. — *Discours sur l'homme*, 1738. — *Mahomet*, 1742. — *Mérope*, 1743. — *Zadig*, 1748. — *Le Siècle de Louis XIV*, 1751. — *Rome sauvée*, 1752. — *Essai sur les Mœurs*, 1756. — *Candide*, 1759. — *Tancrède*, 1760. — *Précis du Siècle de Louis XV*, 1763. — *Traité sur la Tolérance*, 1763. — *Jeannot et Colin*, 1764. — *Dictionnaire philosophique*, 1764.



Bureau XVIIIe siècle.
(Musée du Louvre.)





SOMMAIRE :

Une exception dans la première moitié du XVIIIe siècle ; VAUVENARGUES. — Les salons philosophiques. — L'*Encyclopédie* : publication, rédaction, résultat. — DIDEROT.

I. — VAUVENARGUES

(1715-1747)

Une exception dans le XVIIIe siècle. — Dans ce XVIIIe siècle tout épris de raison, au milieu d'une société intelligente, mais trop amie d'une morale sans exigence, un homme fait exception, dont l'œuvre peu volumineuse mérite par sa valeur morale d'être signalée : c'est Vauvenargues.

Caractère de Vauvenargues. — Le marquis de Vauvenargues (d'Aix-en-Provence) est un beau caractère. Entré dans la carrière des armes, il perdit la santé à la guerre dans la campagne de Bohême. Ne pouvant plus servir le bien public dans l'armée, il demanda à le servir dans la diplomatie, mais il ne put s'abaisser à solliciter et n'obtint aucun poste. Réduit par la maladie à l'inaction du corps, il ambitionna la gloire utile que donnent les lettres. La mort ne lui laissa pas le temps de réaliser son rêve : il mourut à trente-deux an

laissant des *Réflexions*, des *Caractères*, et une correspondance où se révèle sa grandeur morale.

L'originalité de Vauvenargues. — Vauvenargues est de son siècle par son indifférence en matière de religion et son enthousiasme pour la bienfaisance. Faire du bien aux hommes est, à ses yeux, le but de la vie : l'estime et la gloire sont la récompense de cette bienfaisance et la véritable immortalité.

Par là s'explique l'admiration que, malgré le sérieux de son caractère, il eut pour Voltaire le grand railleur, en qui il saluait un bienfaiteur de l'humanité.

Il diffère de ses contemporains en ce qu'il met le cœur au-dessus de la raison, et le croit un guide plus sûr. Ses pensées morales sont inspirées par cette croyance, et, tandis que le pessimisme de La Rochefoucauld ravalait toutes les actions humaines à des manifestations de l'égoïsme, Vauvenargues estime que « ceux qui méprisent l'homme ne sont pas de grands hommes ».

Il affirme que « les grandes pensées viennent du cœur », voit dans les passions le principe de l'activité morale, de l'énergie : il ne faut que les tourner au bien, — et son exhortation à la vertu que l'on doit « préférer à tout », tandis que le vice est « la ruine du genre humain », le place, moralement, au-dessus de la plupart de ses contemporains.

Conclusion. — Vauvenargues vécut trop isolé et mourut trop jeune pour avoir une influence en son temps. Celui qui entreprit au XVIII[e] siècle la réaction contre la royauté de la Raison et contre la société, au nom du cœur et de la vie simple et vertueuse, c'est, nous le verrons bientôt, Jean-Jacques Rousseau.

II. — LES SALONS PHILOSOPHIQUES

Des salons avaient au début du siècle recueilli l'héritage de la cour de Louis XIV : vers 1750 le nombre et l'importance de ces lieux de réunion va croissant. Les principaux s'ouvrent chez des femmes de grande ou de petite aristocratie : Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse ; chez une bourgeoise : Mme Geoffrin. Là se rencontrent des artistes, des littérateurs, des savants. Là se font les renommées, surtout les petites, celles qui ne dépassent guère leur temps, mais aussi les grandes, car là se forme le goût public qui accueille et discute les œuvres des maîtres de la plume.

Les habitués des salons de jadis avaient le souci de la tenue, des manières, du langage élégants ; ils s'intéressaient à la littérature d'imagination, à la psychologie : les invités de Mme du Deffand ou de Mme Geoffrin se passionnent pour les idées, pour les sciences, pour la sociologie, pour ce qui est utile.

Vers le même temps, entre 1750 et 1770, une publication contribuait puissamment à former l'opinion : c'était l'*Encyclopédie*.

III. — L'ENCYCLOPÉDIE

Nature de l'œuvre. — L'*Encyclopédie* française, revue générale des connaissances humaines, était la suite et le développement de la traduction d'une encyclopédie anglaise, entreprise quelques années auparavant.

Sous la direction de Diderot et de d'Alembert, puis de Diderot seul, la publication s'amplifia de dix à trente-deux volumes. Elle parut par souscriptions et, vers 1758, comptait plus de 4000 souscripteurs payant environ 1000 livres chacun. C'est l'importance des intérêts



commerciaux en jeu qui permit à l'entreprise d'arriver à bonne fin, malgré les nombreux obstacles qu'elle rencontra.

Historique de la publication. — L'historique de la publication de l'*Encyclopédie* nous offre un complet exemple des luttes que les auteurs eurent parfois à soutenir au XVIIIe siècle contre le pouvoir (1).

L'œuvre avait obtenu le privilège, c'est-à-dire l'autorisation royale nécessaire à sa publication. Le *prospectus* fut lancé en 1750, et le *Discours préliminaire*, de d'Alembert, parut en 1752. Mais (dès 1752) un arrêt du Conseil du roi supprima deux tomes, sans révoquer le privilège. Grâce à Malesherbes, le ministre compétent, l'*Encyclopédie* put continuer à paraître avec le visa de trois censeurs. Plus tard, un article sur « Genève » amena la suppression du privilège, mais la publication continua sur autorisation verbale comme faite à l'étranger.

L'ouvrage achevé (en 1772) comprit vingt et un volumes de texte et onze d'illustrations.

Rédaction par des spécialistes. — Ce qui faisait l'intérêt de cet énorme dictionnaire, c'est qu'il était rédigé par des spécialistes connus. Voltaire écrivit les articles : Art, Éloquence, Esprit, Imagination ; Montesquieu, l'article : Goût ; Rousseau : Musique ; le naturaliste Daubenton : Histoire naturelle ; Quesnay et Turgot : Économie politique ; d'Alembert : Mathématiques, et le *Discours préliminaire* sur les progrès de l'esprit humain jusqu'au XVIIIe siècle. Condillac, le philosophe le plus célèbre en son temps, collabora pour la partie philosophique et Marmontel, écrivain d'ailleurs médiocre, fit les articles de littérature.

(1) Cf. page 248.



Frontispice de l'*Encyclopédie*, 1764.

But proposé. — Les auteurs voulaient donner à la fois une vue d'ensemble sur le développement des connaissances humaines, et des renseignements pratiques sur des points particuliers.

A ce titre il faut noter qu'une importance très grande était accordée aux arts et métiers, qui sont dans une société les instruments et le signe du progrès matériel. Les planches qui accompagnent le texte sont sur ce chapitre d'une exactitude minutieuse.

Les encyclopédistes voulaient aussi agir sur l'esprit du public, modifier la façon commune de penser en combattant certains préjugés. C'est là ce qui exposa aux rigueurs du pouvoir la publication regardée comme dangereuse. Aussi, pour atteindre indirectement leur but sans attirer sur eux les interdictions de la censure, usèrent-ils fréquemment du procédé suivant : ils respectaient dans l'article principal l'idée généralement acceptée et qu'ils voulaient saper, mais renvoyaient à un autre article qui la combattait : de renvoi en renvoi l'idée se trouvait rétorquée complètement.

Résultat. — L'*Encyclopédie* a contribué très efficacement à détruire le principe d'autorité et le respect de la tradition, à répandre le goût des études scientifiques, et la confiance dans le progrès de l'humanité vers un idéal de liberté.

IV. — DIDEROT

(1713-1784)

Diderot, de Langres, en Bourgogne, fils d'un modeste coutelier, vécut uniquement pour et par la littérature. Nature débordante d'activité, esprit d'une curiosité universelle, doué d'une puissance de travail peu com-

mune, lisant tout, s'intéressant à tout et capable de tout s'assimiler : littérature, philosophie, sciences, arts, il écrivait des masses de pages dont il n'a publié qu'une partie. La valeur littéraire en est souvent faible, parce qu'il écrivait d'enthousiasme, avec la plus grande facilité, sans contenir sa pensée ni châtier son style.

Ce qu'il y a de meilleur chez lui, ce sont, dans sa *Correspondance* et dans le *Neveu de Rameau*, des anecdotes, des scènes, des portraits, d'une vie remarquable.

Il a manqué de pondération et d'esprit de suite pour tout, sauf pour son *Encyclopédie*.

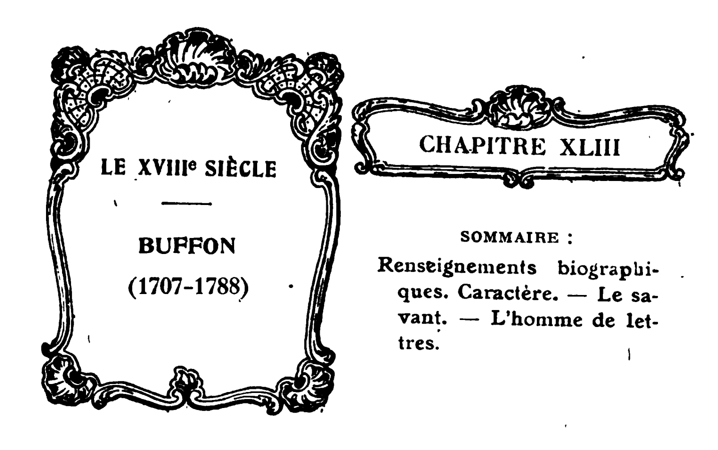
C'est un des hommes les plus représentatifs de son temps. Sensible, et passionné de certaines grandes idées, il a la foi en l'équité « dont le spectacle, dit-il lui-même, le remplit d'un enthousiasme où la vie, s'il fallait la perdre, ne lui tiendrait à rien », et en la bienfaisance qui résume toute sa morale ; le reste, contrainte des instincts, rappels au devoir, n'est à ses yeux qu'hypocrisie : est bien tout ce qui est utile aux hommes.

Il eut le mérite d'être un des premiers à pressentir et annoncer le prodigieux développement des sciences naturelles.

Enfin il lui revient l'honneur d'une innovation : par les *Salons* (1765-1767), études qu'il consacre à des productions contemporaines de la peinture et de la statuaire, il introduit la critique d'art dans la littérature.

Sa critique consiste surtout, avec des remarques sur la technique, à décrire, à traiter « littérairement » le sujet, à faire aimer les tableaux moralisateurs dans la manière de Greuze (voir gravure, p. 303).

Grâce à lui, les sensations que donne l'art ou les sentiments qu'il fait naître ne seront plus étrangers à l'artiste littéraire.



LE XVIIIe SIÈCLE

BUFFON

(1707-1788)

CHAPITRE XLIII

SOMMAIRE :

Renseignements biographiques. Caractère. — Le savant. — L'homme de lettres.

Un savant avait promis à l'*Encyclopédie* l'article « Nature » ; il ne l'écrivit pas : si par ses idées il était philosophe à la manière des Encyclopédistes, le souci de la forme était trop grand chez lui pour qu'il pût se résoudre à faire un article de dictionnaire. Ce savant était Buffon.

Renseignements biographiques. — Caractère. — De bourgeoisie bourguignonne (de Montbard, Côte-d'Or), Buffon était animé d'un goût très marqué pour les études scientifiques. Membre de l'Académie des sciences à vingt-six ans, directeur du Jardin du Roi, il travailla la plus grande partie de sa vie à son *Histoire naturelle* en trente-six volumes, qu'il avait commencée en 1749 et qu'il ne put achever, malgré l'aide de collaborateurs.

Dans cette énorme entreprise, il fut soutenu par la passion de l'étude et par l'amour de la gloire ; son grand moyen fut la méthode, et sa force fut la tenacité, le désir de finir les ouvrages commencés. C'est lui qui a dit : « Le génie n'est qu'une grande aptitude à la patience. »



Vue du Jardin des Plantes (Jardin du Roi) au XVIIIe siècle.
(D'après une estampe du temps.)

Le savant. — Buffon employa une documentation sévère, sans parti pris, sans idée de système.

Il pensait que le savant doit s'élever aux vues d'ensemble, aux hypothèses ; aussi laissait-il les descriptions de détail à ses collaborateurs, se réservant de les revoir ; lui-même écrivait les « grandes pages ».

Il a deviné les transformations géologiques et le travail perpétuel de la nature.

Enfin il a cru que l'homme est supérieur à tous les autres êtres vivants et que, « si la paix est son vrai bonheur, sa vraie gloire est la science ».

Cette croyance est caractéristique de son siècle.

L'homme de lettres. — Buffon a le plus grand souci de la forme : la raison en est que si la matière de la science est indépendante, en dehors de l'homme, « le style, a-t-il dit, est de l'homme même » ; c'est donc le style qui est la marque propre du savant dans son œuvre, ce qui lui appartient.

Volontiers sa phrase est oratoire. Il aime la période qui, avec ses grandes images et ses larges mouvements, suit l'évolution de la pensée.

Le *Discours sur le style* (1753), nom généralement donné à son « Remercîment à l'Académie française » pour sa réception, contient l'exposé de son procédé.

Buffon a, selon la formule classique, retranché du développement ce qui est particulier, spécial au langage de la science qu'il cultivait. Il rejette les mots techniques, qui pourraient déconcerter ou rebuter le lecteur, soucieux de donner à son style une généralité qui le rende accessible à tous.

Ainsi a-t-il fait entrer l'histoire naturelle dans la littérature.





SOMMAIRE :

I. ROUSSEAU : Renseignements biographiques. — L'œuvre de Rousseau. — Rousseau en réaction sur ses contemporains.

II. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE : Éléments nouveaux : coloris du style, mélancolie.

I. — JEAN-JACQUES ROUSSEAU

(1712-1778)

Renseignements biographiques. — La vie et le caractère de Rousseau éclairent son œuvre.

Il naquit à Genève. Enfant du peuple, il ne reçut aucune éducation ni aucune instruction suivie. Orphelin de mère, il fut mal élevé par son père, un homme sans pondération, puis abandonné par lui ; il fut apprenti en plusieurs places sans rester dans aucune. D'humeur vagabonde, aimant la liberté et la nature, tâtant de divers métiers, dont celui de précepteur, entre temps (aux Charmettes, chez Mme de Warens), il s'instruit par d'abondantes lectures. Agé de près de trente ans, il part pour Paris avec, en poche, une centaine d'écus et un système de notation musicale.

Il essaye de se pousser dans le monde ; son système musical n'a aucun succès, mais, par une protection, il devient secrétaire de notre ambassadeur à Venise, avec qui il ne tarde pas à rompre.

Lié avec les « philosophes », il écrit pour l'Encyclopédie ; il fait jouer sa musique et refuse, avec la place de caissier d'un fermier général, la fortune.

Son humeur est bizarre: il a le désir d'arriver, il est capable de plaire, mais son caractère fantasque et de véritables grossièretés, auxquelles le porte son manque d'éducation, feront de sa vie une suite de liaisons et de ruptures, d'actes inconséquents.

Marié, il abandonne ses enfants aux « Enfants trouvés ».

Il a trente-huit ans lorsque, en 1750, lui arrive la célébrité. Sa réponse paradoxale à la question mise au concours par l'Académie de Dijon : « *Si le développement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs* », emporte le prix : il avait soutenu la négative.

Montrant pour le monde un éloignement non dépourvu d'orgueil, il vit dans une mansarde, et se refuse à profiter du succès qu'il obtient avec son opéra *le Devin du village*, pour se faire présenter au roi et avoir une pension. Il prend Paris en horreur.

Logé à l'Ermitage, dans la forêt de Montmorency, par une dame riche qui s'est faite sa protectrice, mais desservi auprès de cette protectrice par de faux amis, dont l'Allemand Grimm, et aussi par son manque de tenue et de tact, il rompt avec elle.

Les Luxembourg l'installent dans leur château, en lui laissant une complète indépendance : il travaille assidûment.

Sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, où il condamne le théâtre comme immoral, lui attire l'inimitié de Voltaire. Il publie le roman de *la Nouvelle Héloïse* qui obtient un grand succès, et, peu après, l'*Émile*, qui est condamné et l'oblige à fuir (1762).

Ce sont alors huit années de vie inquiète et de mélancolie, nous dirions de neurasthénie; Rousseau va dans

plusieurs cantons de Suisse, en Angleterre, puis en divers lieux, recevant l'hospitalité d'amis et se brouillant presque aussitôt avec eux. Enfin il rentre à Paris.

Les dernières années de sa vie se passent à copier de la musique, à faire de longues promenades dans la campagne des environs de Paris, à travailler aux *Confessions* et aux *Rêveries d'un promeneur solitaire.*

Recueilli à Ermenonville par un de ses admirateurs, il y meurt, et, selon son désir, est enterré dans une île au milieu du parc.

En 1791 son corps fut ramené au Panthéon.

L'œuvre de Rousseau. — Le plus intéressant et le meilleur de l'œuvre de Rousseau fut écrit entre 1750 et 1762.

Discours sur les Sciences et es Arts (couronné par l'Académie de Dijon. — 1750).

Des exemples historiques, empruntés à Sparte, Athènes, Rome, et à l'histoire moderne, montrent la corruption des mœurs progressant avec la civilisation.

Cette progression dans le mal vient de ce que le luxe s'oppose aux bonnes mœurs ; les recherches scientifiques ou artistiques sont nées de la paresse ou du vice : l'astronomie, de la superstition ; l'éloquence, de l'ambition, de la haine, du mensonge ; la physique, de la vaine curiosité ; la morale, de l'orgueil humain. Le mal est trop enraciné pour être guéri, mais il faut vivre avec lui et s'en défendre le plus possible.

Le point de départ du *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* est une revendication du pauvre et du faible contre la richesse et la puissance :

L'homme primitif était un animal heureux : pour son malheur il pouvait transformer son état, s'organiser en familles, en sociétés, et avoir le sentiment de la propriété : de là des luttes

où la supériorité des uns a accablé la faiblesse des autres, et l'inégalité aujourd'hui existante.

Lettre à d'Alembert sur les spectacles. — L'occasion de la lettre sur les spectacles fut l'article *Genève* de d'Alembert dans l'*Encyclopédie*, où, soufflé sans doute par Voltaire, l'auteur regrette que Genève la calviniste n'ait pas de théâtre. Rousseau réplique:

Le théâtre, produit le plus brillant de la civilisation, est aussi le plus néfaste. Corrige-t-il les pervers ? Nullement : celui qui est bon n'a pas besoin d'être corrigé et le théâtre ne peut que le pervertir ; la tragédie excite les passions loin de les combattre (Rousseau ne cite jamais Corneille) ; la comédie nous montre des fripons sympathiques et des gens de bien ridicules : ex. Alceste de Molière (paradoxe du *Misanthrope*) ; enfin les comédiens sont gens aux mœurs dépravées (préjugé accentué par Rousseau), qui ne peuvent que gâter une ville. A la vie des citadins qui aiment le théâtre, que l'on oppose la vie des gens simples tels que les Montagnons de Neufchâtel, vie si belle et si touchante ! Les distractions à recommander sont des fêtes civiles et militaires, des bals champêtres, des couronnements de jeunes filles vertueuses, tous spectacles sains et touchants.

La Nouvelle Héloïse. — Jusqu'ici Rousseau a combattu ce qui est, sans guère montrer ce qu'il imagine comme vie idéale. *La Nouvelle Héloïse*, roman sous forme de lettres, nous offre une peinture de cet idéal.

Les sentiments étudiés n'ont rien que de touchant et de noble : amour traversé par les préjugés sociaux, sincérité, généreuse confiance, vertu. Le cadre est une existence champêtre, celle de riches bons et de cœur sain. Le maître de maison est un patriarche, ami et bienfaiteur de ses serviteurs qui le lui rendent en affection. La vie des héros du roman s'oppose à la vie parisienne factice. Rousseau se plaît à décrire des repas simples, un travail joyeux, des réjouissances rustiques.



Les derniers instants de J.-J. Rousseau.
(D'après une estampe de Moreau le Jeune, 1741-1814.)

La note idyllique nous paraît aujourd'hui forcée, mais le public du XVIII[e] siècle y trouva une nouveauté : la vie au sein de la nature. Il fut charmé par les descriptions : la montagne, un lac, une tempête, des scènes de la vie champêtre.

Il y trouva aussi des idées traitées avec gravité, ce qui le changeait du ton léger ou satirique habituel aux philosophes contemporains, sur le duel, le suicide, l'athéisme, le préjugé de naissance, l'éducation.

Le *Contrat social*, partie d'un traité projeté sur les Institutions politiques, montre le fondement de la société selon Rousseau : les hommes, en principe, égaux et libres, se soumettent *librement* à l'autorité souveraine : la volonté de tous, *l'État*, — pour le bien général ; cette soumission, que nul n'a le droit d'exploiter à son profit, est la vraie liberté.

Émile (1762). — Rousseau a jusqu'ici montré en quoi la société lui paraît mauvaise; il va montrer comment la refaire par l'éducation de l'individu, aristocrate ou bourgeois.

La pédagogie de Rousseau est fondée : 1° sur sa foi dans la bonté de la nature; 2° sur sa défiance à l'égard de la société corruptrice.

Il attaque les mœurs du temps en rappelant les mères à leurs devoirs naturels : allaitement, première éducation de leurs enfants. Puis, pour la commodité de sa pédagogie, parfois pleine d'illusions, parfois paradoxale (il préfère, dit-il, le paradoxe au préjugé), il met Émile *sans famille* aux mains du précepteur parfait qui, loin de la société mondaine, à la campagne, suit, surveille, aide le *développement naturel* de son élève.

Jusqu'à douze ans il exercera ses sens, s'entraînera aux exercices physiques, s'endurcira. De douze à quinze ans il s'instruira par les leçons de choses, non par les livres, et apprendra un métier manuel.

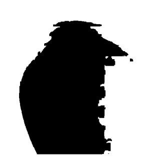
Dans l'éveil des sentiments, Rousseau accorde une place spéciale au sentiment religieux, qui devra naître en face des spectacles de la nature (*Profession de foi du vicaire savoyard; Émile*, IV). Rousseau prenait position contre l'irréligion des philosophes. Pourtant cette partie plus que toute autre entraîna la condamnation de l'*Émile*, parce que nulle place n'y était faite à l'enseignement d'aucun dogme religieux.

Émile, par les idées qu'il exprime et les discussions qu'il soulève, reste un des livres fondamentaux de notre pédagogie, et par les mérites de la forme (aisance, variété) un des monuments de notre littérature.

Les Confessions, les Rêveries d'un promeneur solitaire qu'anime l'amour de la nature, sont les premières œuvres de notre littérature moderne où l'auteur se raconte lui-même tout entier, intéressant le lecteur à sa vie intime. C'est l'exemple d'où est issue la littérature personnelle, si abondante au siècle suivant.

Rousseau en réaction sur ses contemporains. — Quelques grandes idées directrices de Jean-Jacques étaient appelées à une fortune extraordinaire : elles ont orienté le goût public dans un sens tout nouveau.

Son siècle prenait la raison comme guide de l'activité humaine : Rousseau met le cœur avant la raison. Tandis que ses contemporains sont épris de la vie de société, Rousseau la déclare mauvaise et veut que l'homme vive dans la nature. Enfin, à l'encontre de son temps qui est, en matière religieuse, incrédule ou ne laisse à la



religion qu'une importance restreinte et une mission modératrice des passions, Rousseau proclame que le sentiment religieux est nécessaire à l'homme qu'il élève et qui lui doit maints instants de bonheur et d'extase.

Le style de l'écrivain reflète son caractère inégal, sensible et enthousiaste : moins limpide que celui de Voltaire, il est plus éloquent.

II. — BERNARDIN DE SAINT-PIERRE
(1737-1814)

Éléments nouveaux : coloris du style, mélancolie. — Rousseau avait déjà accordé une grande place à la peinture des spectacles de la nature : Bernardin de Saint-Pierre alla, sur ce point, plus loin que Rousseau.

Il avait beaucoup voyagé, non seulement en Europe, mais jusqu'à l'Ile de France. Le récit de son voyage (1773) le fit connaître au public qui admira ses descriptions.

Les *Études de la nature*, publiées dix ans plus tard, renfermaient des peintures encore plus riches. Dans l'une d'elles (la treizième) Bernardin se montrait disciple de Rousseau, dont il avait été l'ami, par le désir d'améliorer les hommes et d'honorer la bienfaisance.

Le meilleur titre littéraire de Bernardin est *Paul et Virginie*, une idylle gracieuse et touchante : là, deux enfants au cœur simple vivent au milieu de la nature des tropiques et vont s'épouser, lorsque la jeune fille périt dans une catastrophe : le vaisseau qui la portait fait naufrage. La bonté naturelle des personnages, vertueux et heureux, les riches descriptions, la tristesse du dénoûment, valurent au roman un grand succès.

Mentionnons enfin le conte gracieux de *la Chaumière indienne* et *les Harmonies de la nature*.

Si l'on met à part les pages où s'étalent des prétentions philosophiques ridicules ou fastidieuses, l'œuvre de Bernardin offre un grand intérêt. Le public de cette fin du siècle, fatigué par l'abus de l'esprit, las de la vie des salons, et qui avec Jean-Jacques avait déjà découvert le sentiment et la nature, trouva dans les livres de Bernardin des séductions nouvelles : personnages parés de grâce pure et touchante, — plaisirs imprécis que donnent *la mélancolie, le mystère, la solitude*, la vue *de la ruine et des tombeaux* (étude XII), — descriptions admirables de spectacles naturels : les mers, les forêts, les ciels des tropiques.

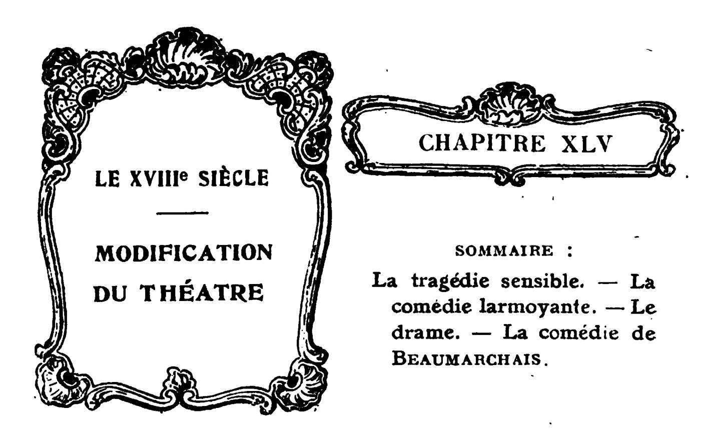
Bernardin est, en effet, notre premier « peintre littéraire ». Il note les mouvements, les sons, mais surtout les couleurs, distinguant les nuances les plus délicates. Dans la description, il substitue aux indications générales les détails précis, les mots techniques. Il enseigne que la langue peut non seulement exprimer des idées et des sentiments, mais traduire des sensations. Il prépare la voie que suivra Chateaubriand.

NOTES CHRONOLOGIQUES

J.-J. ROUSSEAU. — *Discours sur les sciences et les arts*, 1750. — *Origine de l'Inégalité*, 1755. — *Lettre à d'Alembert*, 1758. — *La Nouvelle Héloïse*, 1761. — *Le Contrat social*, 1762. — *Émile*, 1762. — *Les Confessions* et *les Rêveries* (posthumes), 1781-1788.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE. — *Voyage à l'Ile de France*, 1773. — *Études de la nature*, 1784. — *Paul et Virginie*, 1787. — *La Chaumière indienne*, 1790. — *Les Harmonies de la nature*, 1796.





CHAPITRE XLV

LE XVIII[e] SIÈCLE

MODIFICATION DU THÉATRE

SOMMAIRE :

La tragédie sensible. — La comédie larmoyante. — Le drame. — La comédie de BEAUMARCHAIS.

I. — AVANT BEAUMARCHAIS

La tragédie sensible. — Nous avons vu que, sans réaliser de chef-d'œuvre comparable à ceux de Corneille ou de Racine, Voltaire avait apporté à la tragédie certaines modifications importantes : des sujets modernes, une mise en scène plus mouvementée, des situations capables d'agir sur la sensibilité des spectateurs.

La comédie larmoyante. — Dans la comédie aussi, une modification se produisit. DESTOUCHES, avec le *Glorieux* (1732), éveille l'intérêt du public par le sentimental et le pathétique.

Un jeune noble, dont le père est ruiné, se vante, auprès de celle qu'il veut épouser, de richesses imaginaires et, par vanité, renie son père. Mais celui-ci paraît, oblige l'ingrat à s'agenouiller pour implorer un pardon qu'il lui accorde.

La comédie où l'on pleure va détrôner la comédie où l'on rit.

Vers 1740 on goûta fort la comédie dite « larmoyante ».



Une scène du *Glorieux*, de Destouches.
(D'après le tableau de Lancret.)

On vit, dans *le Préjugé à la mode*, une femme très méritante souffrir par la faute de son mari qui la délaisse parce qu'un mari est ridicule aux yeux du monde s'il aime sa femme ! Pourtant leur affection n'est pas morte, et ils finissent par se réconcilier.

Une autre (*Mélanide*), très vertueuse, est séparée de son époux infidèle ; séquestrée, déshéritée par ses parents, elle voit son fils prêt à se battre avec son mari ; heureusement tout s'arrange.

Ces pièces sont de NIVELLE DE LA CHAUSSÉE.

La « comédie larmoyante » l'emporte sur la comédie pure dont le seul représentant qui vaille d'être cité est GRESSET avec son étude de caractère : *le Méchant*.

Le drame. — Diderot (1), vers 1760, prétendit que, le temps de la tragédie héroïque étant fini, il fallait s'inspirer, non de l'histoire, mais de la vie ordinaire avec toutes les situations touchantes qu'elle peut nous offrir. C'était la théorie de la *tragédie bourgeoise*, du *drame*.

Exemple : Un *Père de famille* a un fils qui aime une jeune fille vertueuse mais pauvre ; le mariage est empêché par le préjugé de la richesse contre la pauvreté. Heureusement tout s'arrange et la pièce finit par le tableau touchant de l'union des jeunes gens.

Le *Philosophe sans le savoir* de SEDAINE est conçu dans le même goût.

Un père, riche commerçant, marie sa fille ; mais il sait que, pendant les réjouissances de la noce, son fils se bat en duel avec un officier qui a raillé le commerce. Un instant on croit que le fils est tué, mais il y avait erreur : les adversaires se sont réconciliés.

(1) Cf. chap. XLIII.

La bourgeoisie commerçante pouvait applaudir ici à un couplet enthousiaste sur la grandeur et la puissance du commerce.

Dans une autre pièce, de MERCIER, on voyait sur la scène un vinaigrier apporter sur une brouette les cent mille écus gagnés par son travail et donnés à son fils qui veut épouser la fille d'un riche négociant.

Bien vite le drame tourna à la sensiblerie et au sombre mélodrame, pour le plaisir du peuple avide d'émotions.

Mais, à la fin du siècle, la comédie devait retrouver une vie intense et devenir une arme redoutable contre les préjugés et les injustices du régime : cette rénovation fut l'œuvre de Beaumarchais.

II. — BEAUMARCHAIS
(1732-1799)

Renseignements biographiques. — Beaumarchais (né à Paris) eut une existence très mouvementée. Horloger, introduit à la cour comme maître de musique, enrichi par des spéculations, il eut des procès retentissants ; condamné et déchu de ses droits civiques, il devint célèbre par ses *Mémoires*, sorte de pamphlets spirituels et virulents, écrits à cette occasion contre certain homme de loi dont il avait à se plaindre. Extrêmement actif et intrigant, il obtint sa réhabilitation et, après le succès de sa première grande comédie, *le Barbier de Séville*, il arriva à l'apogée de sa gloire avec *le Mariage de Figaro* (1784). Des *drames* d'intérêt médiocre complètent son œuvre théâtrale. Dans la tourmente révolutionnaire, il fut un temps suspect. Exilé d'abord, il rentra en France et mourut pauvre.



Le dessein de Beaumarchais. — Cette activité, cette faculté de résister à l'adversité et de toujours se reprendre, ce mouvement perpétuel, on les retrouve dans les personnages et l'action de son théâtre.

Il voulut rendre la verve au théâtre comique qui s'était affadi, y mettre une *franche gaîté* et *la vigueur de l'intrigue*; il voulut aussi donner à la comédie une portée sociale, *arracher leurs masques aux vices, aux abus.*

Vigueur de l'intrigue et gaîté. — *Le Barbier de Séville* :

Bartholo veut épouser sa pupille Rosine (ceci rappelle la donnée de *l'École des Femmes* de Molière); mais, sous un déguisement, le comte Almaviva qui aime Rosine, secondé par son valet Figaro devenu barbier, pénètre près d'elle. Par un malentendu, Rosine a prévenu Bartholo qu'Almaviva doit l'enlever. Bartholo laisse le comte pénétrer chez Rosine au moyen d'une échelle, puis enlève l'échelle derrière lui. Mais lorsque, aussitôt après, il se présente chez sa pupille, les deux jeunes gens ont signé le contrat de mariage que le barbon avait préparé pour lui-même.

Le Mariage de Figaro :

Figaro veut se marier avec la femme de chambre de Rosine devenue comtesse Almaviva. Mais le comte, grand seigneur débauché, veut contrarier l'affection de Figaro : il y a entre les deux hommes une sorte de lutte dont les péripéties nombreuses et amusantes se suivent jusqu'à ce que Figaro l'emporte.

Ces pièces, la première plus artistique, la seconde plus touffue et plus « grouillante », charment le spectateur par toutes les ressources les plus anciennes, mais aussi les plus sûres de la comédie : déguisements, situations plaisantes, quiproquos. Si l'action ne languit



Une scène du *Mariage de Figaro*.
(D'après une gravure de l'Édition originale.)

jamais, la gaîté est toujours soutenue par la verve intarissable du dialogue, où les traits, rassemblés de toutes parts, spirituels ou bouffons, sont placés avec une extrême habileté.

Les sujets n'ont rien de neuf en eux-mêmes, celui du *Barbier* est presque banal; mais Beaumarchais les rajeunit en donnant à ses personnages, sous le costume espagnol qui est un attrait de plus, les caractères contemporains. Ce sont tous gens du Paris d'alors, intelligents et sachant ce qu'ils veulent: Bartholo avisé, Rosine fine puis langoureuse, Suzanne plébéienne gaillarde, surtout le comte, séduisant et corrompu, Figaro, plein d'expérience, obséquieux ou impertinent, toujours spirituel.

Le ton, plus persifleur, d'une gaîté plus légère dans le *Barbier*, est devenu plus âpre dans le *Mariage* où la comédie enveloppe de la satire politique et sociale.

Portée sociale. — Déjà dans le *Barbier*, Figaro déclare qu' « *un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal* »; mais c'est surtout dans le *Mariage* qu'il faut chercher la portée sociale du théâtre de Beaumarchais. On y trouvera : une satire des gens de justice avec qui l'auteur eut maille à partir; — des traits contre le favoritisme : « On pense à moi pour une place », dit Figaro dans le célèbre monologue où il raconte sa vie, « mais par malheur j'y étais propre : *il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint* »; — enfin une attaque contre le noble incapable, parasite de la nation, qui ne ne s'est donné que « la peine de naître », et qui ne sait, à la cour, que « *recevoir, prendre et demander* ».

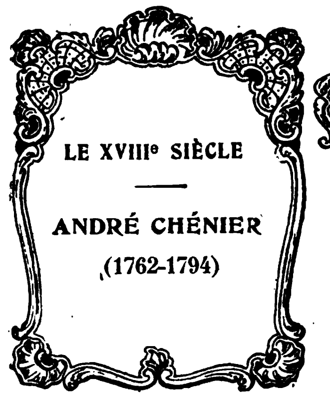
Le *Mariage* fut, aux yeux de beaucoup, la lutte entre le grand seigneur qui se met dans son tort, mais qui

est encore puissant, et le plébéien qui ne veut plus se laisser opprimer, intelligent, conscient et soucieux de ses droits, le plébéien prêt à faire la Révolution. Beaumarchais donne à la comédie la valeur d'une arme de combat : dans ses mains, elle devient ce que le conte était devenu dans les mains de Voltaire. La royauté fut impuissante à empêcher la représentation du *Mariage*, où se précipitèrent ceux mêmes pour qui les tirades de Figaro étaient des traits mortels.

Conclusion. — Avec Beaumarchais, la pièce de théâtre a repris vie et force. Elle s'appelle « comédie » et ne s'embarrasse dans aucune théorie. Elle est décidément en prose, libérée de la convention du vers. Elle charme le spectateur par l'habile agencement d'une intrigue amusante, — le mouvement d'une action qui ne languit jamais, — la verve d'un dialogue dont les mots d'esprit passent la rampe. Beaumarchais est l'ancêtre des dramatistes qui illustrèrent la comédie au XIXe siècle.

NOTES CHRONOLOGIQUES

DESTOUCHES : 1680-1754. — NIVELLE DE LA CHAUSSÉE : *Le Préjugé*, 1735. *Mélanide*, 1741. — GRESSET : 1709-1777. — *Le Méchant*, 1747. — DIDEROT : *Le Père de famille*, 1758. — SEDAINE : *Le Philosophe sans le savoir*, 1765. — BEAUMARCHAIS. *Le Barbier de Séville*, reçu en 1772, joué en 1775. *Mémoires*, 1774. *Le Mariage de Figaro*, reçu en 1778, joué en 1784.





SOMMAIRE :

La poésie au XVIIIe siècle. — ANDRÉ CHÉNIER. — Poèmes philosophiques. — Poèmes inspirés de l'antiquité. — Les *Iambes.*

La poésie au XVIIIe siècle. — Au XVIIIe siècle, des auteurs assez nombreux ont écrit en vers, mais ces vers ne sont pas de la poésie. Le versificateur s'ingénie à dire en un langage orné ce qui serait bien mieux en simple prose. La description tient une grande place, avec ses périphrases (une montagne est « le temple des frimas »; le soleil est « l'astre du jour ») et ses ornements mythologiques (Flore, Zéphyr).

Quelques morceaux qui supportent la lecture peuvent être extraits des œuvres de JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU (mort en 1741) et de LEFRANC DE POMPIGNAN (mort en 1784), deux lyriques, de ROUCHER, le poète descriptif des *Mois* (1779). La poésie satirique seule est bien vivante, parce qu'elle s'accommode de la sécheresse du siècle. A côté de Voltaire, passé maître dans le genre, citons GILBERT mort à trente ans (1780), GRESSET, PIRON, LEBRUN, excellent dans l'épigramme. FLORIAN est connu surtout pour ses *Fables* (1792), qui sont loin de rivaliser avec celles de La Fontaine.

Pourtant la fin du siècle eut un poète dont les œuvres

n'ont été publiées qu'en 1819, mais dont la place est ici.

André Chénier. Son œuvre. — André Chénier fut victime de la Terreur, à l'âge de trente-deux ans ; un malencontreux hasard l'avait fait arrêter dans une maison où les terroristes cherchaient un autre que lui, et il monta sur l'échafaud l'avant-veille du 9 thermidor. Il laissait des ébauches et des poèmes manuscrits.

Rien ou presque rien de son œuvre poétique n'est achevé, et bien des fragments que nous possédons n'étaient peut-être pour lui que des exercices qu'il n'eût pas conservés. — Dans l'œuvre de Chénier, il faut distinguer : les pièces dans le goût du temps, les vers de l'époque révolutionnaire.

Les pièces dans le goût du temps. — Certaines sont légères, inspirées par les idées régnantes dans une société amie des plaisirs où Chénier fréquentait.

Les théories scientifiques de Buffon se reconnaissent dans le projet d'un poème philosophique sur la formation et le système du monde : *Hermès*. Chénier se proposait d'y montrer la formation de la terre, l'apparition des animaux et de l'homme, la vie de l'homme primitif, et, selon l'esprit encyclopédiste, la constitution des sociétés, le développement politique, moral, religieux, scientifique, de l'humanité.

Le poème de *l'Amérique* eût contenu la géographie du globe. Chénier avait conçu un poème de *l'Astronomie* et un autre de *la Superstition*.

Le groupe des *Églogues* s'inspire de l'antiquité. Une grande partie du public avait recommencé à s'intéresser aux Grecs et aux Romains, suivait les travaux d'archéologie, et s'émouvait à l'exhumation des vestiges de



Pompéi : dans *l'Aveugle*, *le Mendiant*, *la Liberté*, *la Jeune Tarentine*, *le Malade*, etc. André Chénier a retrouvé en poète le charme de l'antique art grec.

Les vers de l'époque révolutionnaire. — Des vers inspirés à Chénier par les événements révolutionnaires, quelques-uns furent publiés de son vivant (*le Serment du Jeu de Paume*). Mais les plus importants furent écrits en prison, sous le coup de l'indignation : ce sont les *Iambes* (vers alternants de douze et de huit syllabes), admirables de mouvement, de vigueur, bouillonnants de tous les sentiments qui, de la révolte au désespoir, animent le poète, — chefs-d'œuvre de satire lyrique.

Originalité d'André Chénier. — Chénier eut les défauts de son temps : le goût de la périphrase et de l'élégance cherchée ; mais il a compris l'antiquité, surtout la grecque, dont il voulait adapter les procédés à l'expression d'idées modernes : « *Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques* ». Il lui a emprunté des sujets et des détails de style : expressions nettes et pittoresques.

Lorsque son œuvre fut publiée, en 1819, le mouvement romantique se dessinait. Aussi les jeunes révolutionnaires furent-ils frappés de certaines libertés que déjà le poète du XVIII[e] siècle prenait avec l'ancienne versification : la distribution irrégulière des coupes dans les vers, non plus d'après le nombre des syllabes mais d'après le mouvement de la pensée, — et, dans les ïambes, le groupement des vers selon la même loi logique, leur semblaient faire de Chénier un précurseur dans la lutte contre les classiques.



LE XVIII[e] SIÈCLE

VUE D'ENSEMBLE



CHAPITRE XLVII

SOMMAIRE :

Triomphe de l'esprit critique et de l'esprit utilitaire. — Affaiblissement de l'autorité. — Recherche du bonheur. — Les grands courants du XVIII[e] siècle.

L'esprit critique et l'esprit scientifique, qui, étroitement unis l'un à l'autre, s'étaient manifestés à la fin du XVII[e] siècle, viennent de triompher. La foi en la raison humaine a dirigé la vie intellectuelle et morale de presque tous les hommes du XVIII[e] siècle, remplaçant dans les esprits la religion et la docilité au pouvoir royal. Le XVII[e] siècle avait eu sans doute le respect de la raison, et c'est à elle que sans cesse se réfèrent les Boileau et les Molière ; mais le domaine de la foi et celui des institutions sociales étaient réservés, tenus en dehors de la critique. Le XVIII[e] siècle a substitué à tout principe d'autorité la raison, la critique libre.

La littérature a été naturellement imprégnée de l'esprit nouveau : tandis que les classiques avaient des préoccupations d'art et de beauté, regardaient pour y trouver leurs modèles vers le passé, les écrivains du XVIII[e] siècle ont voulu faire œuvre utile, regardant vers l'avenir, ou travaillant soit au bonheur, soit au plaisir de leurs contemporains.

Chacun a le désir de réaliser immédiatement et d'as-

surer un bonheur tangible, fondé sur des faits, sur une organisation rationnelle de la société, sur la mise en pratique de toutes les ressources que l'homme trouve en lui-même et dans son activité.

Les philosophes attaquent et sapent par tous les moyens dont ils disposent (raillerie, ironie froide, discussions) ce qui fait obstacle au bonheur humain : intolérance, fanatisme, préjugés, barbarie, iniquité d'une justice à réformer, guerre. En même temps que MONTESQUIEU cherche à quelles nécessités doit satisfaire la législation d'un pays pour lui donner le bonheur, VOLTAIRE et les collaborateurs de l'*Encyclopédie* réclament la liberté de conscience et des garanties de la liberté civile, répandent l'admiration et le goût de ce qui donne la prospérité matérielle: le commerce, les arts et métiers, les sciences avec leurs applications.

L'histoire profite largement, avec Montesquieu et Voltaire surtout, de l'orientation nouvelle de la curiosité : car on lui demande la connaissance du passé plus ou moins rapproché, afin d'en tirer d'utiles enseignements pour la reconstruction de l'édifice social.

BUFFON met au service de l'esprit scientifique appliqué à l'histoire naturelle les prestiges de l'art littéraire.

La littérature même qui n'a pas ou a moins de préoccupations utilitaires respire la sympathie de l'homme pour l'homme, que devait nécessairement développer l'unanimité dans le désir du bonheur. Le théâtre, le roman du XVIIe siècle étudiaient le cœur humain avec curiosité plus qu'avec sympathie ; ce caractère se retrouve encore jusque dans le théâtre de MARIVAUX, mais le roman de l'abbé PRÉVOST, la tragédie de Voltaire, la comédie larmoyante, sont imprégnés de sensibilité, et DIDEROT rêve de voir sur la scène des tableaux touchants



La malédiction paternelle.
(D'après le tableau de Greuze. — Musée du Louvre.)

comme ceux qu'en peinture Greuze présentait au public.

Par excès de sensibilité, le théâtre s'affadissait.

Beaumarchais le renouvelle en rassemblant dans la comédie, avec tout ce que la tradition lui fournit d'amusant, l'esprit et la satire politique.

Deux courants, — celui de la raison qui critique et examine tout, conduisant volontiers à la sécheresse, et celui de la sensibilité qui s'échauffe, s'apitoie, unit la sympathie à l'intelligence, — circulent à travers le xviiie siècle, se mêlent chez les écrivains en des proportions variables, jusqu'à Jean-Jacques Rousseau.

Celui-ci, un indépendant qui croit n'avoir rien reçu de la société, critique lui aussi l'état de choses contemporain ; mais, tandis que les autres philosophes voient le bonheur des hommes devant eux, dans le progrès, Rousseau, sentimental, pénétré de l'amour de la nature et profondément religieux, affirme que ce bonheur est conditionné par le retour à une vie simple, naturelle, loin des biens factices de la civilisation. L'influence de Jean-Jacques se manifestera par une réaction contre l'esprit des premiers philosophes, par une renaissance du sentiment religieux et de l'amour de la nature ; en politique, tandis que ses devanciers et ses contemporains restent fidèles à l'idéal de la bourgeoisie, c'est de lui, de ses revendications en faveur des petits, que sortiront les aspirations démocratiques ; en littérature, il nous ramènera de l'expression des idées à celle des sentiments, du général à l'individuel, au lyrisme.

Mais à son caractère de généralité, d'expression d'*idées*, la littérature française a gagné de devenir européenne. Notre langue, par ses qualités de clarté, de parfaite intelligibilité, a conquis l'universalité. Les rois et les princes se piquent de la parler et ils attirent

chez eux nos écrivains, nos penseurs. Notre littérature, par la nature des idées qu'elle exprime, qui intéressent non seulement les Français, mais tous les hommes, est devenue en quelque sorte cosmopolite, non pas qu'elle ait cessé d'être française, mais parce que les étrangers l'ont adoptée pour un temps comme leur. L'Académie de Berlin couronnait, en 1784, le *Discours* de Rivarol sur l'*Universalité de la langue française.*

Nette et limpide, la langue est, en retour, sèche et incolore, mais déjà Rousseau y réintroduit l'éloquence, Bernardin l'enrichit de termes techniques et de mots colorés.

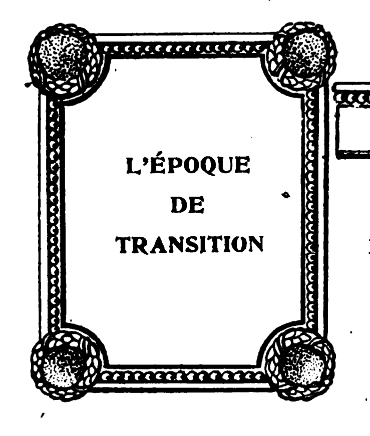
Enfin, ce n'est pas seulement l'esprit de la littérature qui s'est modifié : la situation de l'écrivain n'est pas la même que sous Louis XIV. Il n'est plus l'ornement et l'obligé du pouvoir, mais l'adversaire de l'autorité. Le XVIIe siècle l'avait anobli, le XVIIIe l'émancipe et le met au premier rang : c'est lui qui dirige l'opinion et fait l'esprit public. Ses rapports avec le pouvoir ne sont pas toujours pacifiques. Mais qu'il ait ou acquière la fortune et avec elle l'indépendance, ou qu'il vive inquiet et ballotté par le sort, l'écrivain est une puissance. Le pouvoir le surveille et le harcèle, augmentant sa propre impopularité et le succès de l'auteur : finalement c'est l'autorité qui est vaincue.





LE

XIXe SIÈCLE



CHAPITRE XLVIII

SOMMAIRE :

La transition du XVIIIe au XIXe siècle. — L'éloquence révolutionnaire. — Pauvreté du théâtre et de la poésie. — La littérature sous l'Empire.

Du XVIIIe au XIXe siècle la transition se fait par une période qui comprend les années de la Révolution et de l'Empire. Encore faut-il rattacher plus étroitement au XIXe siècle, dont ils préparent la littérature, Mme de Staël, qui ne dépasse pas l'époque impériale, et Chateaubriand, qui se continue sous la Restauration et la Monarchie de juillet.

En 1789, le XVIIIe siècle est fini : la Révolution en a disloqué la société, mis fin à la vie mondaine, fermé les salons dont l'influence était dominante. Les tempéraments vont désormais se manifester en toute indépendance.

La Révolution eut comme conséquence immédiate pour la littérature l'apparition de l'éloquence politique.

Dans les différents partis, tour à tour au gré des circonstances, des orateurs se révélèrent. MIRABEAU, dans les deux premières années de la Révolution, fut le plus grand, capable de vivifier par de chaleureuses improvisations ce qu'il avait préparé, et de trouver le pathétique qui remue les auditeurs.

La « Patrie en danger » et l'appel aux armes en 1792

furent l'occasion des grands discours de Vergniaud, de Danton. Les luttes entre Robespierre et ses adversaires furent marquées de remarquables joutes oratoires.

Le trait commun de toutes ces éloquences est que les orateurs nourris des antiquités grecque et romaine en tirent, avec beaucoup de leurs idées, les principaux ornements de leurs discours. Malheureusement, la forme n'est pas en rapport avec l'élévation, la chaleur ou le pathétique du fond : trop souvent médiocre est la valeur littéraire de l'éloquence révolutionnaire, déclamatoire, creuse, parfois même peu correcte.

— Le journalisme, dont la puissance vient de naître, révèle le talent de Camille Desmoulins, nature ardente et sensible, dont la littérature retient aussi les *Lettres*, surtout les dernières, écrites en prison, pour leur intérêt palpitant de documentation psychologique.

— Le théâtre est sans valeur ; les déclarations des révolutionnaires, qui voudraient le voir rénové pour servir à l'éducation civique de la nation, ne suffisent pas à lui donner la vie. *Charles IX ou l'École des rois* de Marie-Joseph Chénier, le frère d'André, est un des plus grands succès du temps (1789). Ce n'est qu'une série de tirades en faveur de la tolérance et de la liberté.

— La poésie, en dehors des derniers vers d'André Chénier, a des hymmes patriotiques : la *Marseillaise* de Rouget de Lisle, le *Chant du départ* de Marie-Joseph Chénier.

Sous l'Empire, les rimeurs sont nombreux, mais il n'est pas un seul poète. Le plus célèbre de tous est Delille, grand faiseur de descriptions.

En prose, nous pouvons rappeler le récit de Xavier de Maistre : *le Lépreux de la cité d'Aoste*, qu'avait précédé le *Voyage autour de ma chambre* et que suivit

beaucoup plus tard *la jeune Sibérienne*. De Maistre est un écrivain honnête et non sans esprit, dont le style a parfois vieilli.

Notons, pour la part qu'ils purent avoir dans la restauration religieuse, les écrits du théoricien catholique DE BONALD.

L'Empire dominateur n'était pas propice à l'éclosion de talents originaux. Il compte pourtant un véritable orateur, celui seul qui avait le droit de parler, et qui parlait pour imposer sa volonté ou entraîner ses soldats et le peuple français : NAPOLÉON.

Napoléon est, par tempérament, orateur jusque dans ses *lettres* et ses *mémoires*, qui sont écrits pour convaincre. Il eut pour modèle l'éloquence révolutionnaire, mais il l'a resserrée, condensée. On trouve chez lui de moins en moins les ornements empruntés à l'antiquité.

Son éloquence est remarquable par sa parfaite appropriation au dessein de l'orateur. Pour exalter ses soldats ou le peuple, imposer sa volonté à des députés, rien de subtil ni de compliqué, mais des idées nettes, des appels à des sentiments simples et généreux, une composition ferme, des images et des expressions fortes, parfois familières et hardies, un rythme de la phrase qui met les mots en relief, un art supérieur dans l'attaque et dans la conclusion.

NOTES CHRONOLOGIQUES

MIRABEAU : 1749-1791. — VERGNIAUD : 1753-1793. — DANTON : 1759-1794. — ROBESPIERRE : 1759-1794. — M.-J. CHÉNIER : 1764-1811 ; *Le Chant du Départ*, 1794. — *La Marseillaise*, 1792. — C. DESMOULINS : 1760-1794. — DELILLE : œuvre de 1769 à 1812. — X. DE MAISTRE : 1763-1852 ; *Voyage autour de ma chambre*, 1794 ; *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, 1811 ; *La Jeune Sibérienne*, 1825.



CHAPITRE XLIX

SOMMAIRE:

Les idées littéraires de Mme de Staël : le livre de *la Littérature* et le livre de *l'Allemagne*. — Les romans.

Renseignements biographiques. — Fille du riche banquier suisse Necker et d'une mère d'origine française protestante, l'enfant qui devait être Mme de Staël fut d'une intelligence précoce : à quinze ans, elle faisait des extraits de *l'Esprit des Lois*, et à vingt-deux ans écrivait sur Rousseau qu'elle lisait avec passion. Dans le salon de sa mère, fréquentaient des hommes célèbres de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, dont Buffon. Elle fut donc imprégnée des idées « philosophiques ».

En 1792 elle accompagna son père dans sa retraite. Cinq années plus tard, elle rouvrait à Paris son salon.

Suspecte à Bonaparte pour son libéralisme politique et obligée de quitter la France, elle voyagea en Allemagne et en Italie, écrivit sur l'Allemagne un livre qui fut brûlé et la fit exiler; elle parcourut la Russie, la Suède, l'Angleterre, et revint à Paris après 1815.

***Le livre* De la Littérature.** — Mme de Staël était une femme surtout intelligente, aimant la conversation et

qui nous apparaît comme nourrie des philosophes du XVIIIe siècle.

S'inspirant du dessein de Montesquieu dans *l'Esprit des Lois*, elle voulut étudier les rapports entre la littérature et les institutions des pays, leurs mœurs, leur religion, de l'antiquité à nos jours (*De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800[1].

Elle voudrait donc que, pour comprendre les œuvres, on les étudiât non point d'après des théories générales, mais suivant leur nature, la race du pays qui les a produites et les circonstances de cette production.

Disciple du XVIIIe siècle, elle croit, en littérature comme en tout mode de l'activité humaine, à la perfectibilité indéfinie; éprise des idées libérales, elle estime qu'aux époques de liberté correspondent les littératures les plus belles. Mais elle tient pour condition essentielle du succès que les écrivains restent dans leur tradition nationale, n'aillent pas renier le passé de leur pays pour demander à des civilisations étrangères des inspirations et des modèles : l'erreur a été commise par les Français qui, chrétiens, se sont mis à l'école des anciens, lesquels étaient païens. Il faut donc retourner à la source originale : Mme de Staël réhabilite le moyen âge, dédaigné depuis le XVIe siècle.

Une autre idée capitale est le classement des littératures d'après leurs caractères généraux en deux vastes groupes : d'une part, les littératures anciennes et celles du Midi (Italie, Espagne) avec notre XVIIe siècle; de l'autre, les littératures du Nord (anglaise, allemande, scandinaves) dont Mme de Staël goûte la mélancolie, la tristesse sans objet précis. Elle invite les Français à les connaître et leur recommande Shakespeare comme un maître.

***Le livre de* l'Allemagne (1810).** — En écrivant sur l'Allemagne un livre élogieux, Mme de Staël se vengeait un peu de Napoléon, mais surtout elle précisait et développait les idées avancées dans la *Littérature*, mûries par le temps et contrôlées au cours de ses voyages. Elle voulut montrer la supériorité de l'Allemand lourd, mais sérieux, rêveur et imaginatif, moins homme de société et moins esclave de la raison que ne l'est le Français ; elle exalta la littérature du peuple allemand et son art, sa philosophie, son esprit enthousiaste et religieux. Cette exaltation de nos ennemis fit dire que « ce livre n'était pas français ».

L'enthousiasme et le parti pris ont faussé bien des jugements de Mme de Staël sur l'Allemagne qu'elle a idéalisée; mais elle donnait à son temps un bon conseil qui fut suivi : c'est qu'il faut ne pas ignorer l'étranger, et que nous devrions imiter l'Allemagne dans la connaissance et l'utilisation en littérature de notre histoire nationale, de notre religion nationale, de notre art national.

C'est dans ce livre que se trouve pour la première fois le mot de « romantique » appliqué à la littérature qui « *a ses racines dans notre propre sol* » et « *se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir* ».

Les romans. — Si l'intelligence domine en elle, Mme de Staël n'en reste pas moins femme, sentimentale, admiratrice de Rousseau et aspirant au bonheur de l'amour partagé (elle écrivit un traité sur *l'Influence des passions dans le bonheur*, 1796).

A cet aspect de sa nature, nous devons les deux romans de *Delphine* (1802) et *Corinne* (1807) dont le dernier eut un grand succès.

Les héroïnes sont des femmes supérieures soit en

vertu et en bonté, soit en intelligence, mais qui ne sont pas appréciées ni comprises et qui en souffrent.

Ces romans nous intéressent aujourd'hui surtout par les idées et par les renseignements que nous y trouvons sur la vie sentimentale de l'auteur, qui s'y dépeint sous les noms de ses héroïnes. On peut en noter aussi l'intérêt descriptif, Mme de Staël ayant, suivant l'exemple de Rousseau, tâché d'unir les émotions humaines aux spectacles de la nature. Mais elle n'a pas la puissance évocatrice de Chateaubriand : elle ne sait que décrire, dessiner avec précision.

Conclusion. — Mme de Staël, dont l'œuvre se complète par *les Considérations sur la Révolution française* (1818, posthume), d'inspiration libérale, a remué des idées et déterminé un mouvement intellectuel, le romantisme, en réclamant toute liberté pour l'expression de ce qui est personnel. Malheureusement son style manque de qualités marquantes. Elle s'efface pour nous dans l'ombre du grand artiste, son contemporain : on la néglige volontiers au profit de Chateaubriand.





CHAPITRE L

SOMMAIRE : Renseignements biographiques. — L'œuvre de Chateaubriand. — Ses apports à notre littérature.

Renseignements biographiques. Caractère de l'homme. — Fils d'un gentilhomme breton qui avait beaucoup voyagé pour relever sa fortune, François-René de Chateaubriand, enfant de chétive santé, fut élevé au bord de la mer, à Saint-Malo, passant ses journées à vagabonder, avant de faire quelques études.

Adolescent, il hésita entre la carrière maritime et la carrière ecclésiastique. Un séjour de deux ans dans la triste solitude du château. de Combourg, en la compagnie d'une sœur d'une sensibilité maladive, fut pour lui comme une sorte de retraite mystique. Là, il goûta le charme amer de la mélancolie et l'exaltation de rêveries merveilleuses, d'imaginations délicieuses et absurdes.

Enfin décidé à s'embarquer, et sur le point de le faire, il y renonce et devient officier de l'armée de terre. Présenté à la cour de Louis XVI, il s'y déplaît. Il fréquente la société littéraire de son temps, mais sans en garder aucune empreinte.

Son humeur aventureuse reprenant le dessus, il part

pour l'Amérique, à la recherche d'un passage au nord. Il voyagea sur le continent, mais dans la suite prétendit avoir accompli un parcours bien plus considérable que son itinéraire réel. Rentré en France à la nouvelle de la Révolution, il suit l'émigration des nobles. Blessé dans un combat, il vit pauvrement à Bruxelles, puis à Londres où il connaît la misère.

Son livre du *Génie du christianisme* (1802) lui vaut la faveur de Napoléon, qui avait des projets de restauration religieuse; mais l'exécution du duc d'Enghien (1806) le fait rompre avec le régime impérial.

Après avoir visité les pays méditerranéens (Grèce, Constantinople, Palestine, Tunisie, Espagne), il revint en France où il vécut désormais tranquille. Il accueillit avec joie la Restauration, qui lui fournit quelques années d'une vie politique brillante comme ambassadeur ou ministre des Affaires étrangères : il fut en cette qualité le promoteur de la guerre d'Espagne.

Rentré dans la vie privée, isolé, triste et pauvre, il écrivit ses *Mémoires* vendus d'avance.

Il demanda à être enseveli solitaire sur le rocher du Grand Bé, devant Saint-Malo.

En somme, Chateaubriand nous apparaît comme un esprit original, inquiet, désireux de l'inconnu, enthousiaste et ombrageux, aimant à se distinguer du commun des hommes jusque dans la mort.

L'œuvre de Chateaubriand. — C'est entre 1801 et 1826 que Chateaubriand donna la majeure partie de son œuvre.

Atala. — En 1801, Chateaubriand fit paraître le petit roman d'*Atala*. Le récit nous transporte en Amérique, chez les Indiens Natchez, sur les bords du Meschacébé (Mississipi).

Après une description magnifique de ces lieux jusqu'àlors inconnus au public, l'Indien Chactas raconte un épisode de sa vie au Français René : « Fait prisonnier par des ennemis et près d'être tué, Chactas a été sauvé par une jeune chrétienne, Atala. Ils fuient dans la forêt et y rencontrent un vieux missionnaire : Chactas se fait chrétien ; mais Atala, étant vouée au cloître, ne peut l'épouser et s'empoisonne. Les deux hommes l'ensevelissent. »

Le succès fut très grand. Les lecteurs trouvaient là des descriptions des pays lointains, bien plus colorées que ce qu'ils avaient lu dans Rousseau, et des scènes touchantes, comme celle des funérailles d'Atala. L'expression, plus belle que celle de Bernardin de Saint-Pierre, avait le charme d'une langue non pas sèche comme la langue du XVIIIe siècle, mais abondante, nuancée, et d'un style remarquablement harmonieux.

Par la place qu'y prennent les manifestations de la piété chrétienne, *Atala* préparait la voie au livre dont Chateaubriand l'avait détachée, au *Génie du christianisme.*

Le Génie du christianisme (1802). — Frappé par des deuils cruels (mort de sa mère et de sa sœur), Chateaubriand écrit : « J'ai pleuré et j'ai cru. » Sans doute c'est la douleur qui raviva sa foi religieuse, mais l'artiste qu'il était trouva surtout que la religion chrétienne est de toutes la plus poétique, la plus humaine. Ce qu'il voulut en écrivant le *Génie du christianisme*, c'était donc montrer les attraits de ce christianisme auquel déjà, par sa réaction contre l'esprit d'incrédulité du XVIIIe siècle, contre l'esprit voltairien et encyclopédiste, la France était en partie revenue. Chateaubriand met en lumière la beauté d'une littérature chrétienne, d'une épopée chrétienne, du merveilleux chrétien, des sujets chrétiens au théâtre, la poésie de



La mort d'Atala.
(D'après le tableau de Girodet. Musée du Louvre.)

la Bible, la beauté des cérémonies du culte chrétien et des églises gothiques, enfin les bienfaits du christianisme qui a doté le monde de la charité. « Que serait, dit-il, l'humanité, si le christianisme n'avait point paru sur la terre? »

Le *Génie* est la contre-partie de l'*Essai sur les Mœurs*, où Voltaire dénonçait l'esprit religieux comme le grand responsable des maux de l'humanité.

***René.* — Le court épisode de *René* est une des œuvres les plus caractéristiques de l'écrivain ; il a exercé une influence surprenante sur la génération contemporaine qui, l'ayant lu avec passion, affecta jusqu'au ridicule une tristesse maladive, une mélancolie désespérée pareille à celle du héros de Chateaubriand.**

***Les Martyrs* et œuvres s'y rattachant. — *Les Martyrs* sont une démonstration par l'exemple de l'idée que le merveilleux chrétien peut rivaliser avec le merveilleux païen.**

Depuis Boileau, on admettait en effet que nulle épopée ne pouvait user du merveilleux chrétien. Chateaubriand voulut montrer que l'on avait tort.

Le sujet des *Martyrs* se place à l'époque des persécutions de Dioclétien contre le christianisme (IVe siècle). La païenne Cymodocée rencontre le chrétien Eudore, qui lui raconte sa campagne contre les Francs, et une aventure dont l'héroïne est la druidesse gauloise Velléda. Cymodocée se fait chrétienne et les deux jeunes gens sont martyrisés, dans une persécution à Rome. A la fin, l'empereur Constantin proclame officielle la religion chrétienne.

Au cours du développement s'opposent constamment les deux religions par leur morale, leurs sacrifices, les pompes de leur culte.

Le merveilleux réside dans des épisodes qui coupent le récit et nous transportent soit au ciel, où Dieu déclare que Cymodocée et Eudore seront martyrs, soit en enfer, où se manifeste la joie des démons à la nouvelle d'un édit de persécution. Mais ce merveilleux tout extérieur est faux, avec un Paradis et un Enfer conçus à la manière antique de l'Élysée et du Tartare.

L'intérêt des *Martyrs* se trouve dans les descriptions, les unes faites d'après nature : de lieux que Chateaubriand avait visités tout exprès (Rome, Jérusalem, la Grèce), les autres imaginées : des catacombes, des forêts druidiques, des Francs. Les personnages sont évoqués avec les détails de leurs costumes pittoresques : Velléda porte « une faucille d'or suspendue à une ceinture d'airain »; elle est « couronnée d'une branche de chêne ».

Même s'il arrive que ces détails soient plus fantaisistes que vrais, en donnant de tels exemples, Chateaubriand contribuait à répandre le goût de la précision dans la description des costumes, des attitudes, et l'histoire allait profiter de la leçon.

Avec les notes qu'il n'avait pas utilisées dans les *Martyrs*, Chateaubriand composa l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui eut un grand succès; c'était, venant après celle de l'Amérique, une vision du monde oriental, Orient et Grèce, qui devait enchanter le public pendant longtemps.

Chateaubriand évoqua enfin l'Espagne des Maures dans *le Dernier Abencérage*.

Les Natchez et *le Voyage en Amérique*. — Avec les *Natchez* dont il avait déjà tiré les sujets d'*Atala* et de *René*, puis avec le *Voyage en Amérique*, il emmena encore une fois ses lecteurs dans le Nouveau-Monde,

On a démontré que le *Voyage* n'est pas sincère, que Chateaubriand n'a pas visité tous les lieux qu'il prétend avoir vus et que trop souvent il a mis en œuvre des notes étrangères. C'est là une faute morale ; mais, au point de vue artistique, le livre reste des plus intéressants par ses vastes tableaux de mondes inconnus, et par les émotions du « poète en prose » devant les grands spectacles de la nature : l'Océan, les forêts, le ciel.

Les *Mémoires d'Outre-Tombe* offrent un double intérêt :

1° Ils donnent sur l'auteur et tous ceux qu'il a fréquentés nombre de renseignements curieux et précieux ; le ton et le style en sont des plus variés et des plus attachants.

2° Après les *Confessions* de Rousseau, ils sont un indice : l'écrivain veut intéresser les autres à sa personnalité, à son intimité. Cette sorte d'orgueil est partagé par tous les grands littérateurs de la première moitié du XIXe siècle : les romantiques.

Apports de Chateaubriand à notre littérature. — Chateaubriand par ses exemples, plus puissamment que Mme de Staël par ses théories, ramena l'attention du public, des écrivains et des artistes, vers le moyen âge, vers notre histoire et notre art nationaux. Il introduisit le goût du pittoresque, celui de l'exotisme oriental et occidental. Il apporta de nouveaux thèmes descriptifs. Rousseau avait révélé la montagne, Bernardin de Saint-Pierre la mer et spécialement celle des tropiques : Chateaubriand révéla les forêts du Nouveau-Monde, les vastes solitudes. Il unit à ses descriptions l'émotion, fit goûter la beauté des nuits, et surtout

fit entrer dans la littérature le sentiment nouveau de la mélancolie; il aima les ruines dont Bernardin de Saint-Pierre avait déjà noté le charme; allant plus loin, il mit à la mode la désespérance, le dégoût de la vie, l'ennui sans cause, le désir de la mort, tous caractères de ce « mal du siècle » qu'il se repentit sur le tard d'avoir contribué à répandre.

NOTES CHRONOLOGIQUES

CHATEAUBRIAND. — *Atala*, 1801. — *Le Génie du christianisme*, 1802. — *René*, 1804. — *Les Martyrs*, 1809. — *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811. — *Le Dernier Abencérage*, 1826. — *Les Natchez* et *Le Voyage en Amérique*, 1826. — *Mémoires d'Outre-Tombe* (posthumes), 1849-50.



Le tombeau de Chateaubriand, au Grand-Bé.



CHAPITRE LI

SOMMAIRE :

La presse. — Parlementaires et polémistes. — Action des universitaires. — La renaissance religieuse. — Le socialisme. — La chanson. — Le goût esthétique. — Le romantisme.

Le nouveau public et son éducation par la presse. — La Révolution avait modifié profondément la société en brisant toutes les barrières de l'ancien régime et, mettant fin à l'existence des salons, elle avait retiré à une aristocratie intellectuelle la direction du mouvement littéraire.

Le nombre de ceux qui comptent dans la vie sociale s'est considérablement accru ; la littérature s'adresse à un public de plus en plus varié, sans préjugés, ni préventions ni éducation littéraires, si ce n'est ceux qu'il s'est donnés par la lecture des agents nouveaux de diffusion des idées : le journal et la revue. La presse, née avec la Révolution, bâillonnée sous l'Empire, devient une puissance. Elle est encore soumise, lorsqu'elle déplaît au pouvoir, à des vexations, des persécutions ; mais les journaux et les revues se multiplient : les uns disparaissent au bout de quelques années, parfois pour renaître, les autres n'ont pas cessé d'exister. Citons les *Débats* (1789), le *Globe* (1824-32), le *Figaro* (1826),

le *Temps* (1829), le *National* (1830-51), la *Presse* (1836), la *Revue de Paris* (1829-45), la *Revue des Deux Mondes* (1829).

Journaux et revues contribuent à former l'opinion publique, à diriger le goût de la masse qui lit. Par eux, les théories littéraires sortent des coteries, des cénacles. Les critiques préparent les succès et les échecs.

Les idées. — La politique : parlementaires, polémistes. — Dans la première moitié du XIX[e] siècle, après la chute de l'Empire, la société s'organise dans le nouvel état de choses. Il y a lutte entre les tendances réactionnaires du pouvoir et une opposition soucieuse de garder les conquêtes de la Révolution : de là, dans les Chambres, naissent des débats qui intéressent la littérature lorsqu'ils amènent à la tribune des hommes de talent.

Les orateurs prononcent ou plutôt lisent des discours travaillés où l'improvisation et le pathétique ne peuvent trouver place. Ils y discutent les questions du régime électoral, de la presse, du milliard des émigrés, du droit d'aînesse. Citons ROYER-COLLARD, bourgeois libéral, éminent universitaire, à l'éloquence ferme et grave, maître des *doctrinaires*, et qui parla plusieurs fois sur la liberté de la presse ; — BENJAMIN CONSTANT, orateur mordant dont l'activité fut inlassable entre 1817 et 1830 ; — le général FOY, qui fit, entre 1820 et 1825, entendre au parlement sa parole énergique.

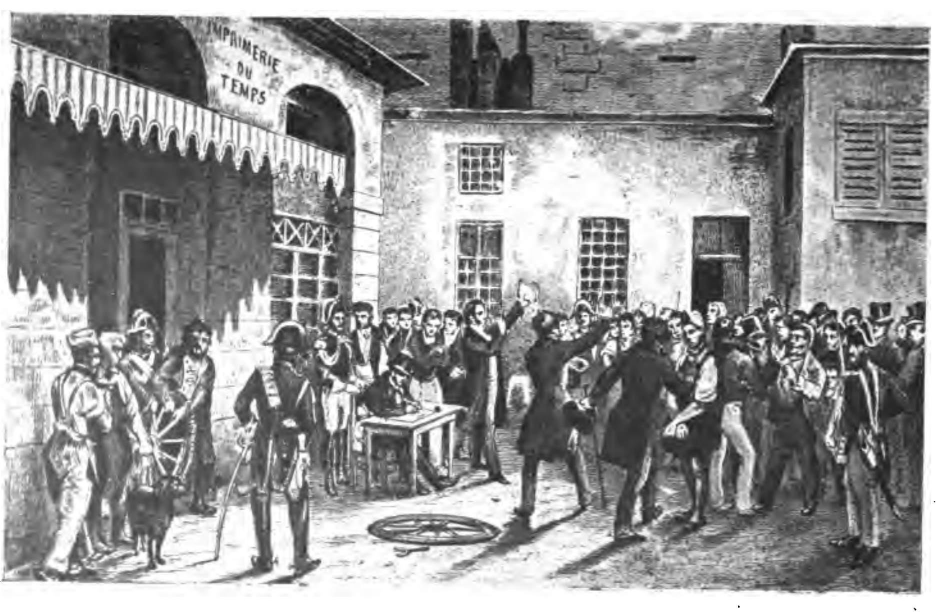
La monarchie de juillet connaît surtout une éloquence d'affaires. Les historiens GUIZOT et THIERS sont à citer parmi les orateurs de cette période, l'un froid et dogmatique, l'autre prolixe mais clair. L'opposition légitimiste compte MONTALEMBERT, net et brillant, mais

sans chaleur, et **Berryer** à l'éloquence déclamatoire. **Lamartine** fait exception par son idéalisme de poète. Il devait en 1848 se révéler comme un puissant orateur, dominant et dirigeant par son éloquence patriotique le mouvement populaire, lui faisant adopter, au lieu du drapeau rouge, le drapeau tricolore (voir p. 337).

A côté des orateurs agissent les polémistes. **Paul-Louis Courier** se met hors de pair par son talent d'écrivain. Esprit curieux et artiste, ami des lettres anciennes, il est nourri de ce qu'il y a de meilleur dans notre littérature depuis le xvi[e] siècle. Officier en Italie pendant les guerres de l'Empire, il écrit des lettres qui sont des chefs-d'œuvre par la netteté du style, l'art de la narration et du dialogue. Retiré dans sa propriété de Touraine, il y fait de l'opposition au régime, et les mêmes qualités d'artiste se retrouvent dans ses pamphlets (entre 1815 et 1824; le *Pamphlet des pamphlets* est le plus célèbre). Parfois Courier tombe dans la recherche et la fausse naïveté : son art devient trop sensible.

Claude Tillier, mort en 1844, inconnu de son temps, vécut dans son Nivernais, à Clamecy, après avoir été soldat, instituteur libre et besogneux. C'est un pamphlétaire local, mais le meilleur de son œuvre, qui prend place dans notre littérature, est *Mon oncle Benjamin*. Il y fait revivre une génération provinciale à la veille de la Révolution; le héros, voltairien narquois et jovial, pauvre et pitoyable aux plus pauvres que lui, bafoue les riches et les sots. La fantaisie s'y joint à un réalisme discret.

Les idées. — L'action des universitaires. — Une influence considérable est exercée sur la pensée contemporaine par les maîtres de l'enseignement supérieur.



Saisie des presses du journal *le Temps*, en 1830.
(D'après un dessin de V. Adam.)

Leurs cours de la Sorbonne, de l'École normale ou du Collège de France répandent parmi leurs élèves, dans leur auditoire, ou dans le grand public par les journaux et les revues où certains écrivent, des idées qui forment l'opinion. A leur libéralisme politique, les philosophes joignent des conceptions nouvelles : ennemie de l'esprit voltairien ironique, et du matérialisme, la philosophie spiritualiste gagne des adeptes. C'est celle de VICTOR COUSIN, orateur élégant, brillant, abondant, qui, *éclectique*, choisit dans les différents systèmes ce qu'ils ont de meilleur pour en former le sien (professeur à la Sorbonne entre 1815 et 1830) ; — c'est celle de JOUFFROY, à la parole grave et sobre, âme hantée par le problème de la destinée humaine (à la Sorbonne, puis au Collège de France, après 1830).

Sur un autre terrain, VILLEMAIN exerce une action non moins importante. A la Sorbonne, entre 1816 et 1830, en des leçons parfois relevées de piquantes allusions libérales, il répand, avec une éloquence aisée, ornée et spirituelle, les idées littéraires de Mme de Staël, étudiant le moyen âge et citant abondamment les littératures étrangères.

Après 1830, Cousin et Villemain seront entrés dans la politique; des idées d'un libéralisme plus accentué seront défendues par MICHELET et QUINET, les ardents démocrates qui, le premier depuis 1838, le second depuis 1842, occupent au Collège de France une chaire d'où les chassera le coup d'État de 1851.

Les idées. — La renaissance religieuse. — A côté du mouvement spiritualiste en philosophie, il faut signaler la renaissance religieuse. La littérature y est particulièrement intéressée par les écrits de JOSEPH DE MAISTRE et de LAMENNAIS, et par la prédication de LACORDAIRE.

Le diplomate savoisien Joseph de Maistre, dans son livre du *Pape* (1819) et les *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), s'est fait, avec une logique passionnée, l'apôtre ardent et violent d'une foi monarchiste et religieuse exclusive ; rejetant toutes les idées philosophiques du XVIIe siècle, il exige une soumission entière à l'autorité du roi et du pape, qu'il estime être les agents sur terre de la Providence qui gouverne tout.

L'abbé breton Lamennais voulait que la religion ne fût pas un instrument entre les mains des hommes politiques. Il fonda, en 1830, le journal *l'Avenir*, bientôt condamné par le pape. Les *Paroles d'un croyant* (1833) consacrèrent sa rupture avec l'Église. C'est un véritable poème en prose, écrit par versets ; l'inspiration en est une charité ardente, une pitié fraternelle pour les opprimés, un appel à l'avènement de la justice et de l'amour évangélique; la passion l'échauffe et l'imagination l'anime; l'écrivain est un poète qui voit et fait voir la nature, trouve pour exprimer ses idées de puissants symboles.

Le prédicateur bourguignon Lacordaire, rénovateur de l'ordre des dominicains, exerça sur le public, entre 1835 et 1851, une action profonde par ses conférences à Paris et dans les grandes villes de France. Il voulait que la religion ne restât pas indifférente aux problèmes de l'heure présente, politiques, philosophiques, historiques, qui passionnent l'auditoire hors de l'Église. C'est un orateur émouvant, qui use des mouvements larges et pathétiques, et du style imagé.

Les idées. — Le socialisme. — Certains esprits, de plus en plus nombreux, s'ouvrent à des idées nouvelles, généreuses parfois jusqu'à l'utopie. On cherche les moyens d'améliorer la condition des hommes, de

réorganiser la société pour y donner plus de place à la justice et au bonheur: le *socialisme* a d'ardents théoriciens et d'enthousiastes adhérents ; il pénétrera donc la littérature. Il convient de nommer le théoricien PROUDHON pour son tempérament d'écrivain au style vigoureux, passionné, parfois déclamatoire (*la Propriété*, 1840 ; *des Contradictions économiques*, 1846).

Les sentiments populaires et la chanson. — BÉRANGER, avec ses *Chansons*, est, entre 1815 et 1833, le poète de la bourgeoisie et du peuple. Cet enfant de Paris exprima d'abord, sous la Restauration qui l'en punit par des amendes et des emprisonnements, le souvenir que le peuple gardait fidèlement à la gloire de la Révolution et du premier Empire, — puis, après 1830, les idées nouvelles de pitié envers les misérables et de fraternité. Les *Chansons* de Béranger sont des modèles du genre par leur simplicité et leur conception toute dramatique.

Le goût esthétique. — Le goût de la génération que charmera la littérature romantique s'est formé en dehors de toute culture classique traditionnelle. Sous la Révolution les études s'étaient arrêtées, et sous l'Empire elles avaient été fortement troublées : on ne connaît plus guère l'antiquité. En retour, les lecteurs accueillent avec faveur des œuvres qui plaisent à l'imagination et à la sensibilité : traductions des littératures étrangères, allemande (Schiller, Gœthe), anglaise (Shakespeare, Byron), espagnole (*romancero du Cid*), italienne (Manzoni), recueils de vers du moyen âge, chansons populaires, récits de voyages.

L'art de la peinture collabore puissamment à la formation du goût nouveau : il présente au public des tableaux riches en couleur et mouvementés, qui

frappent l'imagination. Après avoir vu les scènes des expéditions napoléoniennes retracées par Gros, le tragique *Radeau de la Méduse* de Géricault, l'impressionnante *Barque de Dante* de Delacroix, et les nombreuses peintures historiques ressuscitant le passé avec exactitude, les lecteurs demanderont à l'œuvre littéraire des sensations, des émotions de même nature.

La société littéraire : le romantisme. — La littérature classique, suivant une tradition épuisée, se mourait. Mme de Staël et Chateaubriand venaient d'indiquer ou de tracer des voies nouvelles. De jeunes écrivains, s'y engageant avec ardeur, opérèrent la rénovation littéraire qu'on appelle le *romantisme*. Ils formèrent d'abord une société restreinte dont les prétentions ne furent pas d'emblée applaudies du public, réfractaire à certaines nouveautés. C'est dans le monde des arts, dans les ateliers, qu'ils trouvèrent leurs premiers et plus chauds partisans. Le livre de Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1822), dénonça l'ennui qui s'exhalerait des classiques. Des journaux (*la Muse française*, 1823-25, puis *le Globe*) servirent à répandre la foi nouvelle.

Les novateurs se rencontrent dans le salon de Charles Nodier, le conteur fécond, fantaisiste et sentimental (*les Proscrits*, 1802 ; *Jean Sbogar*, 1818 ; *le Chien de Brisquet*, court chef-d'œuvre, 1844) : c'est là le premier *Cénacle*, qui se reforme entre 1827 et 1830 autour de Victor Hugo. Ils réclament à la fois l'originalité et l'imitation des étrangers, mais par-dessus tout le droit au libre développement de leur individualité. Avec Hugo, ce sont Lamartine, Vigny, Sainte-Beuve, Musset, Dumas et quelques autres moins célèbres.



CHAPITRE LII

SOMMAIRE :

Réapparition de la poésie. — Lamartine. — Les *Méditations*. — Les poèmes épiques. — Inspiration politique et humanitaire. — Lamartine prosateur. — La poésie lamartinienne.

Réapparition de la poésie. — Sous l'Empire, la poésie n'avait rien produit que de très prosaïque. Millevoye pourtant (1782-1816) a laissé quelques vers (*La chute des feuilles*) d'une mélancolie plaintive un peu fade.

En 1818, les *Messéniennes* de Casimir Delavigne, inspirées soit d'événements récents, soit de faits historiques nationaux, venaient de valoir à leur auteur une renommée qui l'égala un temps aux plus grands poètes du romantisme. La postérité a remis Delavigne à un rang secondaire.

Les œuvres d'André Chénier, publiées l'année suivante, trop « classiques », trop nettes, d'une inspiration trop païenne, ne donnaient pas satisfaction aux obscurs désirs des lecteurs qui se nourrissaient des romans de Chateaubriand, mélancoliques et religieux.

En 1820, parurent deux recueils de vers dont les fortunes diverses accusent le changement qui s'était opéré dans le goût du public et dans l'esprit des auteurs : les *Études poétiques* de Chênedollé, poète alors estismé, correct mais généralement froid, furent

bien vite oubliées, tandis qu'un accueil triomphal, que devait suivre une gloire durable, saluait les *Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine. On peut juger du succès du livre par le fait que la cinquième édition est de la même année 1820 et qu'en 1825 paraissait la quatorzième.

Formation intellectuelle de Lamartine. — Le poète qui venait de se révéler s'était formé dans un intérieur familial et tendre d'aristocratie campagnarde (en Bourgogne, près de Mâcon). Il subit l'influence d'une mère douce et religieuse, et du voisinage de sœurs aimables. Il connut et goûta la solitude de promenades et de chasses, fit quelques études, mais surtout se complut à des lectures pieuses ou sensibles : la Bible, Racine, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, et le soi-disant barde écossais Ossian, plein de mélancolie. Enfin il s'exerça à manier le vers en des essais médiocres.

Les Méditations. Sentiments et idées. — Ayant eu à l'âge de trente ans une douleur sentimentale profonde, Lamartine soulagea sa peine en écrivant ses rêveries, ses « Méditations » dont voici, à grands traits, le développement :

Il attend vainement celle qu'il aime, dans le grand paysage où il espérait la retrouver : les choses n'ont pas changé et leur immutabilité rend sensible la perte du bonheur disparu; puisse la nature, qui en fut le témoin, en garder le souvenir ! (*le Lac*).

Elle va mourir. Alors se pose à lui le problème de la destinée humaine vivifié par son angoisse (*l'Immortalité*). Elle est morte : il clame sa douleur (*le Désespoir*).

Il a reçu le crucifix qu'elle tint à l'heure de l'agonie, et il écrit à ce propos une page d'inspiration toute chrétienne : *le Crucifix* (publié dans les *Nouvelles Méditations*).

A mesure que le temps passe et que la douleur s'éloigne et s'apaise, sa pensée se porte vers la Nature ou vers Dieu. Le sentiment qui le domine est la tristesse (*l'Isolement, le Vallon, l'Automne*). Il se dit « lassé de tout », et souhaite d'être emporté par la mort, comme « les feuilles le sont par l'aquilon ». Ici nous reconnaissons la désespérance de Chateaubriand, qui avait écrit dans *René* : « Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie ! » — Il aime la solitude pour y rêver à son aise; il aime l'automne, le soir; il sent profondément ce qui dans la nature a un charme mélancolique : son des cloches, bruits de la campagne au crépuscule. — Avec la nature, il est en sympathie profonde, parce qu'il trouve une harmonie entre ses aspects et les sentiments humains : cette harmonie lui apparaît comme un signe de bienveillance à l'égard de l'homme, et de là à la nommer « consolatrice », il n'y a qu'un pas :

Mais la Nature est là qui t'invite et qui t'aime.

Enfin le poète s'élève aux idées philosophiques et religieuses ; il s'y réfugie, et c'est finalement dans la foi que, après quelques mouvements de révolte contre la cruauté du sort, il trouve le repos de l'esprit (*la Prière* ; *à Byron*).

Lamartine exploita la même veine poétique dans les *Nouvelles Méditations*, les *Harmonies poétiques et religieuses*, les *Recueillements*, sans rien ajouter à sa gloire.

Les poèmes épiques. — Les recueils que nous venons de mentionner sont le plus connu de l'œuvre de

Lamartine, ils ne la forment pas tout entière. Lamartine essaya de dire autre chose que les émois de son âme : il projetait un vaste poème épique sur la destinée de l'homme. Il réalisa partiellement son idée dans *Jocelyn* suivi de *la Chute d'un Ange*, dont le dernier publié se place logiquement le premier.

Voici le sujet du poème pris dans son ensemble :

Un ange, déchu pour avoir aimé une mortelle, devra se racheter à travers les temps par des existences successives jusqu'à son retour définitif au ciel. Dans sa première vie humaine, en un Orient sauvage, après de dures épreuves il finit par périr avec sa femme et ses enfants (*la Chute d'un Ange*).

Cet épisode eut peu de succès : il est long et obscur, avec parfois un effort vers la vigueur, sans y atteindre toujours. *Jocelyn*, autre épisode dont la publication avait précédé *la Chute*, réussit mieux.

Un séminariste, proscrit par la Révolution, s'est réfugié dans les Alpes ; il y sauve une jeune fugitive qu'il aime bientôt et voudrait épouser ; mais, ordonné prêtre par son évêque, il *sacrifie* son amour à son devoir sacerdotal, et par ce *sacrifice* se rapproche de la perfection.

Le public goûta dans *Jocelyn* une poésie familière, des tableaux de la vie d'un curé de campagne, de la vie des paysans, des descriptions de la nature, surtout des montagnes, — et aussi des sentiments élevés : l'affection, l'amitié, la foi, l'admiration du travail (dans la partie célèbre : *les Laboureurs*).

Inspiration politique et humanitaire. — Lamartine étant entré dans la politique, — on sait qu'il fut en 1848 membre du gouvernement provisoire et revint à la vie privée en 1851, — de cette période datent certaines pages où il célèbre avec une indéniable puissance la Liberté

et la Fraternité, les idées généreuses, les nobles illusions même de cette génération (cf. page 326).

En 1840, des incidents diplomatiques faillirent déchaîner contre la France une guerre européenne : un poète allemand composa un chant de haine contre notre pays (*Ils ne l'auront pas, notre Rhin allemand*). Tandis que Musset y répliquait par l'ironie et la menace (*Nous l'avons eu, votre Rhin allemand*), Lamartine fit *la Marseillaise de la Paix*, où, dans une réponse idéaliste et même utopiste, mais d'une allure magnifique et sereine, il en appelait à la fraternité des peuples, qui ne connaît pas les frontières.

Lamartine prosateur. — Les événements qui avaient inspiré les *Méditations* au poète, il les reprit en prose, soit dans le roman de *Raphaël*, soit dans les *Confidences*, toujours agréables à lire.

Des souvenirs de jeunesse et de voyage lui donnèrent la matière du *Voyage en Orient* et de l'historiette de *Graziella*. Enfin ses tendances politiques lui inspirèrent des œuvres à dessein historique : l'*Histoire des Girondins* et l'*Histoire de la Restauration*, où l'esprit du poète nuit à l'impartialité et à l'exactitude de l'historien.

Dernières années. — Les dernières années de Lamartine, qui vécut jusqu'à la fin du second Empire, furent assombries par la pauvreté. Il gagnait de quoi subsister en faisant des travaux de librairie; deux ans avant sa mort, il reçut de l'État l'aumône d'une rente viagère.

La poésie lamartinienne. Conclusion. — Ce qui charma les contemporains de Lamartine, ce qui reste comme la



Lamartine haranguant les révolutionnaires (1848).
(Document du temps.)

caractéristique de sa poésie, c'est l'harmonie. Mais non pas une harmonie savante à quoi le poète arrive à force de travail : Lamartine a dit que « la poésie n'a jamais été pour lui que le plus beau et le plus intense des actes de la pensée, mais le plus court et celui qui dérobe le moins de temps au travail du jour ». De cette absence de travail, d'effort, proviennent qualités et défauts.

La poésie de Lamartine coule d'abondance, mais elle est prolixe ; le poète trouve lès mots et les rythmes les plus mélodieux et les plus berceurs, et cela sans recherche, mais il y a chez lui de la mollesse ; au vague des sentiments conviennent les paysages estompés, les sensations amorties, mais les objets manquent de modelé, de relief, de couleur. C'est que Lamartine, à la différence de Chateaubriand, de Victor Hugo, ne fait pas de descriptions précises, de tableaux nets, parce qu'il aime la nature non pour sa beauté plastique, pour ce que nous admirons indépendamment de nos états d'âme, mais pour tout ce qui, en elle, imprécis ou impalpable, le prédispose à la rêverie ou s'harmonise avec ses pensées : sons atténués, souffles, parfums qu'il se garde d'analyser, lumière grise du crépuscule, clartés de la nuit. Il ne cherche pas l'adjectif pittoresque et note de simples impressions (ex.: *bois épais*, *bois sombres*, *rocs sauvages*, *rochers déserts*, *molles lueurs*), même il abuse de l'épithète banale ou faible, ainsi que de la périphrase (*le char de la nuit*, *le char de l'aurore*, *la reine des ombres*, *l'airain gémissant*, *les saints flambeaux*). Il est juste pourtant de dire qu'il a souvent trouvé le vers plein, sans faiblesse, tout de substantifs, de verbes et d'adjectifs expressifs ; il a gravité et force, et surtout noblesse. Ce n'est guère (sauf de rares exceptions) un poète à déclamation, mais un

poète de recueillement qui invite le lecteur à la rêverie.

Ses combinaisons rythmiques ne sont ni très variées ni hardies. Ses stances de quatre alexandrins ont quelque chose d'alangui, convenable à l'élégie. Il sait, dans les pages d'inspiration philosophique, masser les alexandrins en des sortes de strophes amples (ex. : *l'Homme*).

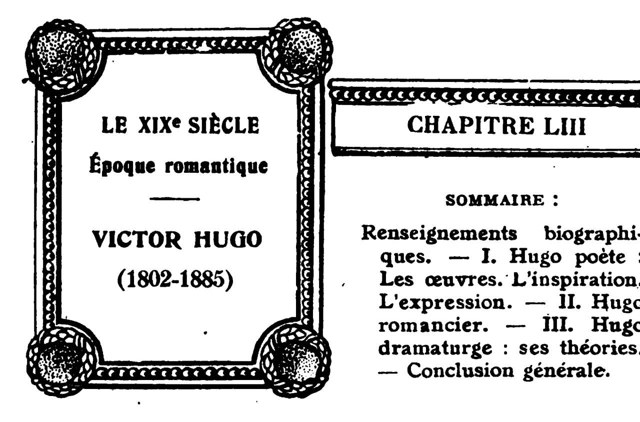
Il use aussi de strophes lyriques de combinaisons diverses (ex.: *Toast aux Gaulois et aux Bretons*, l'hymne au travail de *Jocelyn*, surtout la *Marseillaise de la Paix*).

Lamartine fut le premier à rouvrir les voies de la poésie. Le recueil des *Méditations* révéla au public quelque chose de vraiment nouveau que la prose de Chateaubriand l'avait, il est vrai, préparé à goûter. Par son *lyrisme* fait d'émotion personnelle intense, nourri de l'expression des douleurs morales et des aspirations philosophiques et religieuses, par le ton confidentiel de toute son œuvre, il enthousiasma sa génération. Il est en date le premier des *romantiques*; mais il ne se fit pas reconnaître pour le chef de l'école nouvelle : cet honneur allait revenir à Victor Hugo.

NOTES CHRONOLOGIQUES

LAMARTINE. — *Méditations*, 1820. — *Nouvelles Méditations*, 1823. — *Harmonies poétiques*, 1830. — *Voyage en Orient*, 1835. — *Jocelyn*, 1836. — *La Chute d'un ange*, 1838. — *Recueillements poétiques*, 1839. — *Les Girondins*, 1847. — *Confidences*, 1849. — *Raphaël*, 1849. — *Graziella*, 1851. — *Histoire de la Restauration*, 1852.

DELAVIGNE : 1793-1843. — CHÊNEDOLLÉ : 1769-1833.



LE XIXe SIÈCLE

Époque romantique

VICTOR HUGO

(1802-1885)

CHAPITRE LIII

SOMMAIRE :

Renseignements biographiques. — I. Hugo poète : Les œuvres. L'inspiration. L'expression. — II. Hugo romancier. — III. Hugo dramaturge : ses théories. — Conclusion générale.

Renseignements biographiques. — La personnalité de Hugo domine en littérature plus de la moitié du xixe siècle.

Il est né à Besançon ; son père était lorrain (de Nancy), général de Napoléon ; l'enfant le suivit en Italie, en Espagne, avant de revenir étudier à Paris ; sa mère, de Nantes, lui a laissé un souvenir attendri qu'il unit à celui de ses années d'enfance passées dans la maison et le jardin des Feuillantines, à Paris ; destiné par son père à l'École polytechnique, de bonne heure il eut l'ambition littéraire et dès le temps de ses études il cultiva la poésie : à quinze ans il obtenait une mention au concours de l'Académie française et à dix-sept ans il était couronné aux jeux floraux de Toulouse.

Il fut d'abord partisan de la tradition : en politique, attaché aux Bourbons ; en littérature, fidèle aux classiques. C'est le temps où il écrit les *Odes* (1822). Il fut récompensé de son attitude par le ruban de la Légion d'honneur et une pension.

A vingt-quatre ans il est célèbre par son recueil des *Odes et Ballades*. Mais déjà il a changé d'orientation en politique, et en littérature il est, avec le drame de *Cromwell* et sa préface (1827), le chef de l'école nouvelle; c'est autour de lui que se groupe le second « Cénacle »; il cultive la poésie (*les Orientales*), le théâtre (*Hernani*), le roman (*Notre-Dame de Paris*).

Sa fécondité est extrême : en dix ans il donne quatre recueils de vers (*Feuilles d'automne*, *Chants du crépuscule*, *Voix intérieures*, *Rayons et Ombres*) et sept drames.

Mais en 1843 il est arrêté dans sa production littéraire par la chute des *Burgraves* au théâtre et par un deuil cruel, la mort de sa fille.

Entré dans la politique, pair de France, républicain en 1848 et exilé au coup d'État de 1851, il resta en exil jusqu'en 1870, refusant une amnistie.

A la période de l'exil, qu'il vécut dans les îles anglo-normandes, se rattachent : en poésie, *les Châtiments*, *les Contemplations*, *les Chansons des rues et des bois*, *la Légende des Siècles* (1re partie); en prose, des romans dont le plus important est *les Misérables*.

Après la chute de l'Empire (4 septembre 1870), il revient en France. Député, il proteste contre la paix avec l'Allemagne. Entré au Sénat, il y restera jusqu'à sa mort.

Outre *l'Année Terrible*, la fin de *la Légende des Siècles* et *l'Art d'être grand-père*, les productions de cette dernière période sont nombreuses, mais n'ajoutent rien à la gloire de Hugo. Lorsqu'il meurt (en 1885), la France lui fait des funérailles nationales, véritable apothéose : son corps, après avoir été exposé sous l'Arc de triomphe de l'Étoile, fut transporté au Panthéon (v. grav. p. 357.)

I. — HUGO POÈTE

Les œuvres. Développement du génie de Hugo. — *Les Odes* (1822). — Hugo a vingt ans, l'âge des audaces; pourtant le titre du recueil est classique, classique aussi la conception de l'œuvre, alors que le public fête encore les *Méditations* de Lamartine qui ouvraient avec tant de succès la voie nouvelle de la poésie intime.

L'ode célèbre un homme (Louis XVII), un événement du jour (exemples : la naissance du duc de Bordeaux, le sacre de Charles X) : c'est un chant solennel. « Le poète, dit la préface, a tenté de solenniser quelques-uns des principaux souvenirs de notre époque. » Il y met bien ses idées et ses croyances monarchiques et religieuses, mais les *Odes* restent froides, parce qu'il y manque la chaleur de la passion. Elles sont intéressantes en ce que Hugo s'y essaie dans un domaine qu'il va quitter, mais où il reviendra pour l'exploiter en maître : celui de la poésie s'inspirant des événements historiques.

Les Ballades. — Hugo est présenté dans la société de Chàteaubriand, dont il devient un disciple en tant qu'admirateur de l'époque médiévale. Les titres des *Ballades* nous transportent au moyen âge : *Pas d'armes du roi Jean*, *Chasse du Burgrave*. Le poète assouplit ses rythmes et cherche le pittoresque.

Les Orientales. — Le goût du public s'est porté vers les choses d'Orient : les événements de Grèce, la lutte contre les Turcs pour l'indépendance, enthousiasment l'opinion. Hugo, philhellène comme tout le monde, se fait l'écho des idées régnantes : il imagine l'Orient

comme un cadre magnifique et resplendissant où il évoque la mystérieuse civilisation turque et la guerre gréco-turque; il n'a pas d'ailleurs, comme Chateaubriand ou Lamartine, fait le voyage. Il enrichit sa langue d'expressions imagées, rares, pittoresques, précieuses (exemple : les tableaux du *Feu du ciel*). Tout en forgeant un Orient de fantaisie, il se forme dans l'art de percevoir et de noter des sensations. La dernière pièce (*Novembre*) annonce une poésie personnelle.

Les Feuilles d'automne. — Poésie personnelle, encline à des rêveries philosophiques, tels sont les deux caractères qui donnent à nombre de pièces des *Feuilles d'automne* leur valeur lyrique.

Nous y trouvons les souvenirs d'enfance, la vie de famille, le père, la mère, avec une sensibilité attendrie, parfois de la sensiblerie, de la grâce, parfois de la mièvrerie et de la puérilité, — le culte nouveau de Napoléon et de son œuvre; nous y trouvons aussi des idées philosophiques.

Elles sont banales et superficielles : l'homme est un problème, — le temps fuit, — la vie passe, — où est le bonheur? — la douleur s'oublie vite, — la nature est immuable, — la contempler est un bien-être infini. Tout cela n'est au fond pas très différent de ce qu'a dit Lamartine, mais voici par où Victor Hugo dépasse son émule. Pour celui-ci, la nature n'est guère qu'une charmeuse : sa beauté, sa lumière, ses parfums, ses harmonies, endorment la douleur humaine. Dans ses œuvres, sans doute, il trouva la Providence, mais Hugo, dans la nature, entrevoit des forces mystérieuses, — Dieu, — qui agissent selon des lois puissantes; ces puissances mystérieuses, le poète les devine derrière les grands espaces dont la vision l'enthou-

siasme, l'enivre. La nature est encore la source de vie pour le poète qui est en communication intime avec elle et en pénètre l'esprit.

Dans les *Feuilles d'automne*, Hugo nous révèle un caractère essentiel de son tempérament. Tandis que Lamartine (la même remarque s'appliquera aux autres romantiques : Musset, Vigny) est le poète qui aime, souffre ou pense, mais à part des autres hommes, Hugo, qui volontiers se mêle à la foule, voit l'homme sous l'aspect social : le peuple (*Rêverie d'un passant*), et sous l'aspect humain : l'humanité souffrante et hurlante en face de la nature joyeuse dans sa force (*Ce qu'on entend sur la montagne*).

Il n'arrive pas toujours à préciser ce qu'il veut, mais déjà nous trouvons ici le grand, l'énorme, les mouvements puissants, les vastes architectures et l'enivrement des masses.

Au fond de cette poésie il y a le culte de la force, et dans la forme le goût de l'amplification.

Avec les *Chants du Crépuscule*, le poète revient à sa première voie, celle des *Odes*, où il s'inspirait d'événements historiques. Mais il a renoncé au mot *ode*, tout classique, et apporté ce qui manquait à son œuvre de jeunesse : des idées générales, des sentiments, des croyances morales et sociales soutenues avec passion.

Il dit la force du peuple, l'avenir de liberté (*Après juillet 1830*), l'œuvre de Napoléon (*A la colonne*), les revers qui atteignent les hautes fortunes (*Napoléon II*). Il s'essaye déjà dans la satire lyrique.

Ni *les Voix intérieures* ni *les Rayons et les Ombres* n'ajoutent rien comme idées à ce que nous connaissons maintenant; mais, dans le dernier recueil, des tendances se précisent : le poète proclame sa mission

de guide, de pasteur du peuple, d'interprète inspiré de la nature, d'interprète de Dieu. Çà et là est chantée la nature, avec les travaux des champs, et déjà paraît ce qui deviendra un des thèmes ou des ornements favoris de Hugo : la mer.

Dans ces dix dernières années, le poète a achevé de former son style, s'est rendu maître de son expression, a fini d'acquérir l'art de choisir la sensation à noter, de tracer l'image qui, associée à l'idée même banale, lui donne l'originalité.

Les Châtiments (1852). — Après un silence de neuf années, Hugo, exilé maintenant, lance le livre des *Châtiments*.

Il s'y montre animé d'une rancune personnelle contre le prince-président auteur du coup d'État et contre ses acolytes : alors il ne fait que de la satire.

Les pamphlets en prose de *Napoléon le Petit* et l'*Histoire d'un crime*, — publiée plus tard, mais dont la rédaction est contemporaine des *Châtiments*, — sont sortis de la même inspiration et aident à la comprendre. Mais au fond des *Châtiments* il y a une conception lyrique : la lutte entre le Mal aujourd'hui triomphant et les forces du Bien. Contre le Mal, — toutes les oppressions réunies, — il y a Dieu qui alluma la raison sous le front de l'Homme et qui triomphera un jour; il y a celui qu'anime le souffle de Dieu : le poète, vérité vivante et passionnée; il y a la nature même et surtout la grande force en préparation : le peuple (*la Caravane*, *Au Peuple*). Le jour du triomphe du Bien viendra, et ce sera non pas une vengeance sanglante, mais le règne de la Fraternité, fille de la Liberté (*Nox*).

Hugo veut être celui qui stigmatise le parjure au nom des principes généraux de la morale humaine. Il

pleure les victimes et la France mise au joug, mais il entretient dans ses lecteurs la foi et l'espérance (*Stella*).

La violence de l'invective, parfois regrettable, peut tomber à la trivialité; les personnalités sont trop fréquentes. Mais, après ces réserves, on doit reconnaître que nombreuses sont les pages grandioses dictées au poète par son enthousiasme lyrique.

Pour varier, le recueil renferme de charmants ou d'impressionnants tableaux de la nature et surtout de la mer.

Les Contemplations. — Malgré le titre prétentieux, bien des pièces de ce recueil ne sont guère que médiocres. Celles de la première partie (écrites avant 1843) sont tout intimes : le poète y note les moindres événements de sa vie morale. Des paysages sont remarquablement dessinés ou teintés.

La deuxième partie renferme l'expression poignante, unie à une résignation toute chrétienne, d'une grande douleur: le père a perdu sa fille. Il dit son abattement, sa lassitude, le vide qui s'est fait dans sa vie, et toutes ces plaintes aboutissent à la pièce *A Villequier*.

Ensuite ce sont les tristesses de l'exil. Mais bientôt reparaissent les enthousiasmes apocalyptiques, les aspirations à s'élever jusqu'à Dieu, à jeter un regard sur des infinis qui font frissonner, à se pencher sur le gouffre d'où sort la voix que le poète comprend, qu'il traduit aux hommes, car il est l'interprète de Dieu, le vrai prêtre (*les Mages*).

La Légende des Siècles. — La *Légende* est l'œuvre capitale de Victor Hugo, imposante par ses proportions et l'ampleur de ses conceptions (1).

(1) Elle lui fut sans doute inspirée par le désir de rivaliser avec les *poèmes* de Leconte de Lisle (chap. LXIII.)

Le poète veut illustrer sa croyance favorite : l'homme, d'âge en âge, s'élève des ténèbres et de l'ignorance vers la science et l'idéal. Il imagine donc une série de « légendes ».

De l'*Hymne à la Terre*, à la mère des êtres vivants, grand foyer des forces et lien entre les hommes et l'Univers, c'est-à-dire Dieu, il nous conduit à *Plein Ciel*, l'hymne à l'avenir « de la liberté dans la lumière ».

Ce développement des forces de progrès ne se fait pas sans luttes. Aux origines, il y eut lutte entre les fils de la Terre, les Géants, avides de liberté, et leurs oppresseurs : les dieux. Puis, défilent les temps bibliques, le christianisme naissant, l'Orient, la Grèce, Rome, avec les jeux de l'ombre et de la lumière : méchanceté et tyrannie, bonté et liberté. Après, c'est la reprise de la lutte entre les oppresseurs (rois et prêtres) et les héros, chevaliers errants ou autres : Roland (*Petit Roi de Galice*), Eviradnus, Fabrice (*Ratbert*), Welf. Un instant le poète s'arrête pour embrasser d'un regard l'œuvre universel (*le Satyre*, où s'évoque la pensée passionnée et puissante de la Renaissance), après quoi il reprend sa revue des temps, donnant, à l'occasion, cours à sa haine des « prétendues religions » qui n'ont abouti qu'à une Inquisition. L'âge des chevaliers est passé, mais aujourd'hui se manifeste la force nouvelle : le peuple, brave, franc, bon. Enfin débarrassé de ses maîtres, l'homme n'aura plus besoin que d'un guide, qui sera le Poète (*Océan*, *la Fin de l'homme*).

L'œuvre se termine par un acte de foi et d'espérance dans un avenir de bonheur.

La *Légende des Siècles* est un vaste poème, lyrique en son inspiration, épique en sa forme, dont les

épisodes sont indépendants les uns des autres.

Les évocations des civilisations passées sont prestigieuses, admirables de vie et de vraisemblance, sinon de vérité. Le merveilleux, cherché vainement par les modernes qui avaient voulu faire des épopées, Hugo l'a trouvé. Il n'est pas extérieur, mais inhérent au caractère même des personnages et à la nature du récit : ce sont les hauts faits étonnants des preux du moyen âge, frères de ceux des chansons de geste; c'est l'horrible pluie de sang qui tombe goutte à goutte sur l'ombre de Kanut *le parricide* ; c'est *l'aigle du casque* qui prend vie et broie le crâne du méchant chevalier; c'est le sentiment prêté aux choses mêmes : la Durandal de Roland faisant la « fête effrayante du glaive » (*le Petit Roi de Galice*); c'est ce qu'il y a de surhumain dans certains personnages ou groupes de personnages : la vaillance des défenseurs du *Cimetière d'Eylau*, la bonté des *Pauvres Gens*; c'est l'évocation fantastique de mondes inconnus.

Dernières œuvres. — Après son retour en France et après avoir donné *l'Année Terrible*, Hugo mit de plus en plus dans sa poésie l'expression de ses idées politiques, philosophiques, sociales et religieuses. Ici (*Religions et Religion*), il critique les religions révélées et expose son déisme; là (*le Pape*), il montre l'apôtre idéal renonçant à son palais et à ses richesses pour soulager les humbles. Les *Quatre Vents de l'Esprit*, ceux qui soufflent la satire, le drame, l'épopée, le lyrisme, renferment des pièces dans tous les genres.

L'inspiration. — La personnalité de Hugo domine la poésie du XIXe siècle. Son œuvre est énorme, nourrie par une activité de soixante années. Elle est d'une

grande variété dans son inspiration et dans sa forme, et il faut la pratiquer longuement pour la connaître.

On y trouve des pièces légères, aimables, gracieuses, et des pages puissantes, éloquentes, de petits tableaux et de larges fresques.

Hugo remplit son œuvre de lui-même. Tous ses sentiments y sont exprimés : allégresse et mélancolie, joies et deuils de l'âme, graves méditations, enthousiasme, ironie et satire, affections, haines. Et, comme à sa nature robuste manque un peu la délicatesse et le sens de la discrétion, la poésie qui l'exprime a parfois quelque chose de brutal, de trivial.

Hugo n'a pas une forte sensibilité. Il a des affections ordinaires, fortes et saines, celles de la bonne moyenne de l'humanité : il a aimé les enfants et souffert jusqu'au fond de lui-même lorsqu'il a perdu les siens. Cet amour de père lui a inspiré des vers d'une grâce charmante ou d'une poignante tristesse. Mais lorsqu'il voulut exprimer le sentiment amoureux, il tomba souvent dans la préciosité et la fadeur.

Ce n'est pas un penseur profond, et il n'a pas d'idées originales : là encore il est de l'humanité moyenne ; mais il a suivi le mouvement des idées de ses contemporains, dont il a exprimé les passions politiques et les idéals.

Il voulut agir sur la pensée de son temps ; il crut que le poète a reçu de la destinée une mission à remplir dans l'humanité, qu'il est l'élu de la divinité, le guide des hommes dans la voie du progrès vers la réalisation des idées les plus généreuses.

L'expression. — Après avoir débuté en « classique », Hugo se posa en adversaire irréductible des règles traditionnelles de la versification, coupant le vers, le

« désarticulant » pour obtenir les effets les plus variés. Il se vanta aussi d'avoir le premier fait rentrer dans la langue du poète nombre de mots qui en avaient été bannis depuis le XVIIe siècle.

.... Le mot propre, ce rustre,
N'était que caporal, je l'ai fait colonel.
(*Réponse à un acte d'accusation.*)

Sans doute, on trouve chez lui de la surabondance, du mauvais goût; il lui arrive de se répéter, de prendre l'énorme pour le sublime; mais l'étude de son œuvre révèle un des plus puissants et habiles poètes que compte l'histoire des lettres. Il a une extraordinaire faculté et acuité de vision; chez lui toute idée se traduit par ou s'accompagne d'une sensation.

Le vers suggère une chose vue, un dessin aux lignes nettes, au relief bien accentué. L'image, parfois inattendue, surprenante, apparaît partout, et Hugo en tire tout le parti possible. Par des images précises, des sensations, il transforme un lieu commun; par images, il fait vivre la nature, donne aux choses des sentiments; l'inconnu même se dessine et s'organise en tableaux. Quand le poète crée un symbole, l'image nette, vigoureuse, a toute sa valeur propre.

Hugo compose avec un soin tout classique; il travaille l'ordonnance de ses développements et les conduit par un mouvement continu et ascendant à l'image finale.

Dans son vocabulaire, d'une richesse presque infinie, il choisit les mots avec un sens très sûr de leur valeur artistique et sensible, de leur qualité musicale.

Sa science du rythme enfin est riche des ressources les plus variées; elle lui permet de mettre en pleine valeur ses autres moyens d'expression, ajoutant à

toutes les sensations déjà notées d'autres sensations plus difficiles à saisir, celles des mouvements et comme des pulsations de la vie.

II. — HUGO ROMANCIER

C'est encore sa puissance d'imagination, sa faculté de faire vivre les choses aussi bien que les gens, que Hugo porte dans le roman. Dès 1823, il avait donné *Han d'Islande*, « romantique » à outrance par le bariolage descriptif, le fantastique et le mélodramatique des événements, tandis que ses poésies contemporaines sont encore si peu révolutionnaires. Sa première grande œuvre dans le genre du roman est *Notre-Dame de Paris* (1831). Le roman historique est alors en vogue et avec lui le moyen âge : depuis les *Martyrs*, le public s'est passionné pour les romans de l'Anglais Walter Scott (traduits vers 1820), et les travaux historiques d'Augustin Thierry (1820-1830) qui font revivre le moyen âge.

Notre-Dame nous transporte au temps de Louis XI. Le personnage principal est la belle cathédrale gothique elle-même; tout autour, se déroule une sombre intrigue avec meurtres et pendaisons: un séduisant capitaine est tué, une jeune bohémienne souffre et meurt victime des hommes et des préjugés, un prêtre méchant est précipité du haut des tours de Notre-Dame. Mais ce qui fait l'attrait du roman, ce sont les tableaux du Paris de Louis XI, la Cour des Miracles; les cloches deviennent des êtres vivants dans la grande cathédrale, vivante elle aussi : le livre est parfois un vrai poème épique ou lyrique en prose.

Les Misérables (1862) sont un roman de longue haleine exprimant les idées sociales de Hugo.

Les Misérables, ce sont les victimes de la mauvaise organisation de la société : prolétaires, enfants abandonnés, déclassés, souvent meilleurs que les bourgeois considérés qui les méprisent. Un forçat évadé, Jean Valjean, redevient bon par l'action d'un homme bon, l'évêque Myriel.

A côté de développements fatigants, verbeux, se trouvent des pages épiques ou poétiques, magnifiques ou charmantes : la bataille de Waterloo, l'insurrection de 1830, un jardin dans l'intérieur de Paris, — des scènes dramatiques (la tempête sous un crâne), des descriptions du monde des humbles, hautes en couleur, pleinement réalistes.

Les Travailleurs de la Mer présentent de nombreuses et attachantes descriptions.

Quatre-vingt-treize évoque la période révolutionnaire. Dans les personnages les sentiments les plus contraires se heurtent, les situations sont poussées au plus dramatique et les scènes attendrissantes alternent avec les scènes terrifiantes.

III. — HUGO DRAMATURGE

Le goût du public vers 1830. — Vers 1830 le théâtre pouvait tenter les novateurs : la tragédie était morte, il fallait la remplacer.

Or, tandis que les romans historiques avaient le plus vif succès, on demandait au théâtre de faire *voir* ce que le roman faisait *imaginer*. ALEXANDRE DUMAS père, avec *Henri III et sa Cour*, obtint en 1829 un succès étourdissant retrouvé avec *Antony* (1831). Dumas (meilleur dans le drame que dans ses romans de cape et d'épée, interminables et verbeux) sait agencer une action simple, violente, atroce même, dans un décor



Scène finale de *Hernani*.



Une scène de *Angelo*.
(D'après des lithographies conservées au Musée Victor Hugo.)

pittoresque. Le public l'applaudit, comme il applaudit alors les représentations de Shakespeare.

Certains conservateurs en littérature souhaitaient pourtant que ces innovations se fissent dans les cadres traditionnels classiques de la tragédie avec ses « unités » et son style noble, — et de la comédie.

Théories de Hugo. — Victor Hugo voulait que le drame fût la représentation de la vie avec son mélange de grandeur et de familiarité, de bassesse et de noblesse, que les personnages fussent tour à tour terribles ou bouffons, et parfois tout ensemble terribles et bouffons.

Il repoussait les règles, « mettant le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes ».

Il voulait que le drame, emprunté à l'histoire, fût une résurrection de la vie passée, avec « la couleur des temps », la couleur locale.

Pour l'expression, il demandait la liberté absolue du vocabulaire, et du rythme si le drame est en vers.

Ces idées furent rassemblées et exprimées dans la Préface de *Cromwell*.

Exemples. — Victor Hugo réalisa ses théories dans plusieurs drames : en voici les principaux :

Cromwell ne fut jamais joué parce que trop touffu; c'est une série de tableaux : les conjurés veulent tuer Cromwell, — le Protecteur chez lui, — un des conjurés buvant le poison destiné au « tyran », — Cromwell faisant arrêter les conjurés, et enfin refusant publiquement la couronne.

Hernani (1830) fut l'occasion du conflit au théâtre entre les partisans de la nouveauté et les conservateurs.

La scène nous transporte à Saragosse, à Aix-la-Cha-

pelle. Un bandit à l'âme héroïque aime une princesse et, sous un déguisement, s'en fait aimer; don Carlos (le futur Charles-Quint) paraît et monologue devant le tombeau de Charlemagne. Les décors sont riches, grandioses, animés de foules grouillantes. On entend sonner un cor, signal du suicide pour le héros Hernani. Ainsi, l'imagination la plus avide a de quoi être satisfaite.

Marion Delorme prétend montrer la lutte secrète entre Richelieu et Louis XIII, évoque la Cour, le Paris, la province du temps, avec un duel sur la scène.

Le Roi s'amuse présente les contrastes d'une belle âme dans le corps contrefait de Triboulet et d'une âme basse dans la personne royale de François Ier.

Dans *Ruy Blas*, le héros, un laquais, est, par les desseins ténébreux, les intrigues, la volonté de dom Salluste son maître, devenu grand d'Espagne. Comme tel il est aimé de la reine et se révèle un homme d'État remarquable. Il peut dire à son maître :

> J'ai l'habit d'un laquais et vous en avez l'âme.

Poussé à bout par les vilenies de dom Salluste, il l'exécute comme un justicier avant de s'empoisonner. Le bouffon se mêle au tragique en la personne de dom César de Bazan, un grand d'Espagne devenu un picaresque aventurier.

Les Burgraves, qui tombèrent en 1843, marquent la fin de la carrière dramatique de Victor Hugo. Le public ne put suivre une action qui se poursuit obscurément à travers de nombreuses complications. Le poète avait préparé les *Burgraves* en faisant dans le pays rhénan un voyage dont les impressions furent consignées d'une manière digne de lui dans son livre *Le Rhin* (1842).



En 1902, pour le centenaire de Hugo, la pièce put être reprise avec un succès de curiosité, parce que l'expression y est magnifique et les scènes, évoquant la vie des Burgraves au bord du Rhin, parfois grandioses.

Certaines pièces : *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo*, toutes trois en prose, sont de la pure déclamation ou du mélodrame, avec empoisonnements, meurtres, reconnaissances.

L'attrait du drame de Hugo. — Le drame de Hugo a des faiblesses évidentes. Au point de vue historique, il est faux, donnant pour reconstitution du passé ce qui n'est que décors et oripeaux, extérieur et convention.

La psychologie des personnages est pauvre : les principaux sont des exemplaires toujours reproduits d'un modèle simplement et sèchement conçu, où soit la bassesse sociale soit la laideur physique font contraste avec la noblesse morale. Pour remplir ce drame psychologiquement vide, les événements se multiplient, sans nécessité interne qui les lie, avec abus des procédés de mélodrame (poison, caveaux, cercueils, etc,). Mais Hugo se sauve parfois par la puissance quasi-épique de la conception, comme dans *Ruy Blas* et les *Burgraves*, et toujours par les qualités de l'expression qui charme le spectateur par son allure, son brillant, sa justesse scénique ou sa magnificence.

Conclusion générale. — La poésie pure, malgré l'intensité de sa production en ce domaine, ne suffit pas à absorber toute l'activité de Hugo : il porta dans le roman et au théâtre ses idées, ses théories d'art, sa puissance d'imagination et d'expression. D'une œuvre aussi vaste et complexe, bien des pages sans doute



Funérailles nationales de Victor Hugo.
(D'après un dessin de Gérardin dans l'*Univers illustré*.)

tomberont dans l'oubli, mais il en restera toujours assez pour que Hugo demeure aux yeux de la postérité, comme il le fut dans la vie, le plus puissant des écrivains de son temps.

NOTES CHRONOLOGIQUES

VICTOR HUGO. — *Odes*, 1822. — *Odes et Ballades*, 1826. *Cromwell*, 1827. — *Orientales*, 1828. — *Hernani*, 1830. — *Feuilles d'automne*, 1831. — *Marion Delorme*, 1831. — *Notre-Dame de Paris*, 1831. — *Le Roi s'amuse*, 1832. — *Chants du Crépuscule*, 1835. — *Angelo*, 1835. — *Voix intérieures*, 1837. — *Ruy Blas*, 1838. — *Les Rayons et les Ombres*, 1840. — *Le Rhin*, 1842. — *Les Burgraves*, 1843. — *Les Châtiments*, 1852. — *Napoléon le Petit*, 1852. — *L'Histoire d'un crime*, publiée en 1877. — *Les Contemplations*, 1856. — *La Légende des Siècles*, 1859. — *Les Misérables*, 1862. — *Les Travailleurs de la Mer*, 1866. — *L'Année Terrible*, 1872. — *Quatre-vingt-treize*, 1874. — *L'Art d'être grand-père* et seconde *Légende des Siècles*, 1877. — *Les Quatre vents de l'esprit*, 1881.



Médaillon de Victor Hugo, à la Comédie Française.



CHAPITRE LIV

SOMMAIRE :

MUSSET. — Œuvres poétiques. Excès romantiques et réaction. — Les Nuits. — Théâtre : la fantaisie ; la peinture de l'amour. — LES POÈTES SECONDAIRES DU ROMANTISME.

Renseignements biographiques. — C'est entre 1829 et 1841, de sa dix-huitième à sa trentième année, qu'Alfred de Musset, né et mort à Paris, donna presque toute son œuvre.

Trop pauvre pour mener une existence oisive, trop fier ou trop léger pour s'astreindre à un travail régulier, animé d'un ardent désir de mener une vie large et facile, il eut l'insatiable soif d'un bonheur qu'il chercha vainement là où il ne pouvait le trouver : dans le plaisir. Élevé dans une famille où s'était conservée la tradition spirituelle du XVIIIe siècle, c'était un homme du monde, — un *dandy*, — goûtant le charme de la société, causeur exquis. Son esprit fantaisiste, son caractère enjoué, sa sensibilité, le faisaient séduisant. Mais il était et devint de plus en plus irritable, soupçonneux, jaloux, violent. Il s'épuisa, faute de volonté et d'équilibre moral, en une vie troublée dont l'évocation laisse une impression pénible.

Introduit dans le « cénacle » de Hugo, où Sainte-Beuve révéla qu'il était poète, il se fit connaître au

public par ses *Contes d'Espagne et d'Italie.* Peu après, la *Revue des Deux Mondes* se l'attacha comme collaborateur : il y publiait des vers et des « récits dramatiques » (ce qui depuis constitua son « théâtre »). Un amour passionné pour George Sand, une rupture prompte et violente, accompagnée chez Musset d'une fièvre cérébrale qui mit en danger sa vie et sa raison, furent suivis d'une période de convalescence morale d'où datent les *Nuits* et le roman autobiographique de *la Confession d'un enfant du siècle.* Quelques années encore, Musset écrit, toujours pour la *Revue des Deux Mondes,* des vers, dont les derniers que lui inspira la grande aventure de sa vie, et quelques pièces de son théâtre. Ajoutons, pour compléter son bagage littéraire, en prose, des *Contes* et des *Nouvelles.*

Œuvres poétiques. — *Les Contes d'Espagne et d'Italie,* qui devaient longtemps rester aux yeux des contemporains l'œuvre typique de Musset, sont entachés de tout le faux de l'exotisme romantique ; nous y retrouvons les procédés chers au roman et au drame de la jeune école : jalousies féroces, empoisonnements, duels ; le vers y est aussi très « genre nouveau », disloqué à souhait, avec des rimes trop riches et imprévues. Mais la nature reprend bientôt le dessus : Musset répudie expressément le bariolage, la tristesse affectée, la sentimentalité lamartinienne (dédicace de *la Coupe et les Lèvres*). Si l'on excepte, pour les étudier à part, les *Nuits* et tout ce qui s'y rattache, Musset plaît par un mélange de qualités et de facultés moyennes : il est gai, fantaisiste, persifleur à l'occasion ; son imagination n'est pas puissante, mais elle est gracieuse ; sa pensée manque de profondeur : — lorsque dans *Rolla* il vise à la poésie philosophique, trop souvent il n'atteint qu'à

la déclamation, — mais elle est pleine de bon sens. Son style est un peu négligé, mais il a l'aisance: c'est celui de la causerie aimable, relevée par le piquant de l'ironie ou le charme de la sensibilité. En prose, Musset excelle.

Avant les *Nuits*, *le Saule* et *Lucie* offrent déjà l'exemple du vers tout musical, tout harmonie, séduction mystérieuse des mots et du rythme. Dans *la Coupe et les Lèvres*, à côté d'excentricités mélodramatiques, passent des souffles d'une exquise fraîcheur; il y a là comme une aspiration nostalgique, mais non mélancolique, vers l'air, la lumière, la liberté.

Des *Nuits* au *Souvenir*, les vers de Musset sont la réalisation et l'illustration de son appel bien connu: « Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie. »

Le titre des *Nuits* s'explique par le temps où se placent les scènes qu'elles évoquent et par les circonstances de leur rédaction : elles furent écrites la nuit, soit en des heures d'enthousiasme, soit (celle de de *Décembre*) dans une sorte d'hallucination dont le poète fut la géniale victime. Les trois autres sont celles de *Mai*, d'*Août* et d'*Octobre*. La forme en est, — sauf pour celle de *Décembre* à laquelle le dédoublement maladif de la personnalité du poète donne un caractère poignant, — un dialogue entre le poète et la Muse. En voici, à grands traits, le développement.

La crise est passée, la Muse consolatrice vient tirer le poète de la torpeur qui lui en était restée, non pour lui faire revivre des souvenirs pénibles, mais pour lui faire comprendre ce que la souffrance eut de bienfaisant, puisqu'elle l'a sacré poète (*Nuit de Mai*). Plus tard, lorsque Musset a un nouveau sursaut de douleur et

s'emporte à maudire celle qu'il a aimée, la Muse, qui ne peut être complice d'un sentiment avilissant, la haine, le convie au pardon ou du moins à l'oubli total (*Nuit d'Octobre*). C'est à cet oubli qu'il est arrivé enfin, puisqu'il a pu rencontrer sans souffrir celle par qui il a tant souffert : une fois la douleur aiguë calmée, il lui est doux d'en évoquer la mémoire (*le Souvenir*) ; l'avoir éprouvée, avoir pleuré, lui paraît même en somme faire tout le prix de sa vie (*Tristesse*).

La forme dramatique des *Nuits*, — où le dialogue rend concrets les mouvements de l'âme du poète, — les sursauts de la douleur qui se réveille dans l'homme, la beauté harmonieuse, la noblesse du langage de la Muse, des images larges et lumineuses, des phrases amples et mélodiques, font de ces poèmes un des chefs-d'œuvre de notre littérature.

Le théâtre. — Le théâtre de Musset est par-dessus tout le théâtre de l'amour. Il fut écrit pour la lecture et non pour la représentation, un échec ayant dès ses débuts éloigné Musset de la scène. Indifférent aux obligations scéniques, il semblait injouable à son auteur même qui le vit jouer pourtant, dans ses dernières années, avec succès ; plusieurs pièces en sont restées au répertoire.

André del Sarto, *Lorenzaccio* sont par le sujet des drames historiques situés au XVIe siècle ; mais on a le plaisir de n'y trouver aucune surcharge de « couleur locale » à la mode romantique, ni plaquage destiné à donner l'illusion de l'exactitude historique. Ils donnent bien plutôt l'impression de la vérité psychologique, car Musset y fait revivre l'âme de l'époque.

Avec *Lorenzaccio*, il atteignit à la puissance dramatique par la peinture saisissante de la déchéance morale

de ce Lorenzo de Médicis, qui jouant la lâcheté et la bassesse pour réaliser un grand dessein, — il veut tuer le tyran de sa patrie, — s'y enlise irrémédiablement: l'habitude du vice, contractée volontairement d'abord, est devenue sa nature. A peine a-t-il la force un jour, se voyant avec horreur, de se ressaisir un instant pour exécuter son projet.

Ailleurs, l'amour règne en maître dans toute la pièce. *André del Sarto* est un drame de passion où l'amour conduit un ami à trahir l'amitié, un artiste à trahir son art. *Fantasio* est plein de gaîté, d'insouciance, de folles inventions, de caprice et de sensibilité, et les folies de Fantasio empêchent qu'une jeune fille soit, par un odieux mariage, sacrifiée à la raison d'État. Dans *les Caprices de Marianne*, dans *On ne badine pas avec l'amour*, dans *Il ne faut jurer de rien*, sont étudiés la naissance de l'amour, le manège de la coquetterie, la victoire de l'amour qui fait autour de lui des victimes, qui fait souffrir et tue ceux qui aiment et ne sont pas aimés, qui triomphe des sceptiques, — et tel est pris qui croyait prendre.

Le théâtre de Musset n'est alourdi par nul souci de reconstitution historique, mais il est à l'occasion pénétré de l'esprit du temps où Musset fait vivre ses personnages, témoignant ainsi de son intelligente faculté d'adaptation. Il est alerte, léger, fantaisiste, passant avec aisance du plaisant, même du bouffon, au tragique. Il est profondément humain au sens le plus large du mot.

Il n'est pas jusqu'à la forme qui n'y soit exquise, d'une convenance parfaite.

LES POÈTES SECONDAIRES DU ROMANTISME

A côté des maîtres, certains écrivains ont laissé des œuvres qui ne sont pas méprisables.

AUGUSTE BARBIER dut aux événements de 1830 l'inspiration de ses meilleurs vers: *la Curée*, *l'Idole*; d'autres pages des *Iambes* sont d'une facture proche de la perfection : la forme est solide. les images fortes, le mouvement large et puissant. C'est de la satire qui n'a point pâli. *Il Pianto* et *Lazare* ne sont pas inférieurs. Les autres œuvres qui suivirent en vingt années ne paraissent que suffisantes.

FÉLIX ARVERS a donné ses *Heures perdues* (1833), d'une mélancolie pénétrante.

BRIZEUX est dans son inspiration resté fidèle à la Bretagne. Il manque de force, mais non de grâce. *Marie* (1832) et les *Bretons* (1845) peuvent, avec les poèmes du provençal AUTRAN (*la Mer*, *Laboureurs et soldats*, etc., 1835, 1854), compter parmi les premiers spécimens de la littérature régionaliste.

NOTES CHRONOLOGIQUES

A. DE MUSSET.— *Contes d'Espagne et d'Italie*, 1829. — *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*, 1834. — *Nuit de mai* et *Nuit de décembre*, 1835. — *Il ne faut jurer de rien*, 1836. — *Nuit d'août*, 1836. — *Confession d'un enfant du siècle*, 1836. — *Nuit d'octobre*, 1837. — *Le Souvenir*, 1841. — BARBIER : 1805-1882. *Il Pianto,* 1832 ; *Lazare*, 1833. — BRIZEUX : 1803-1858. — AUTRAN : 1813-1877.



CHAPITRE LV

SOMMAIRE :

Caractère particulier à la poésie de Vigny : idées philosophiques. — Expression des idees par des symboles. — Drames. — Romans. — Conclusion.

C'est par l'expression de leurs émotions, de leurs sentiments, que Lamartine, Hugo, Musset, arrivent à des idées générales : Vigny donne à son œuvre un caractère tout différent.

Renseignements biographiques. — Caractère de Vigny. — Dans la vie, Alfred de Vigny (né à Loches) ne trouva jamais le bonheur. D'une famille de noblesse d'épée, il voulut être soldat; mais l'époque était passée des grandes expéditions, où un officier avait une brillante carrière. Déçu, il démissionna.

Il essaya vainement d'entrer dans la diplomatie, échoua dans la politique, et se retira en Charente, dans son château où il mena une existence solitaire et triste : car, outre qu'il croyait avoir manqué sa vie, son caractère, a-t-il écrit, était « sévère, froid et un peu sombre ».

Vigny a laissé des poèmes, des drames et des romans.

Œuvres en vers. — Les œuvres en vers d'Alfred de Vigny sont relativement peu nombreuses. A vingt-

cinq ans (1822) il donne ses *Poèmes* avec *Moïse* et *Éloa*. Vingt ans plus tard paraît *la Mort du loup*; puis, de dix en dix ans, *la Bouteille à la Mer* et *le Mont des Oliviers*. Après sa mort fut publié le livre des *Destinées*.

Caractère particulier à la poésie de Vigny : idées philosophiques. — Vigny ne se met pas en scène comme les lyriques romantiques. Son œuvre ne contient sur lui-même aucun renseignement direct. Il avait écrit son *Journal d'un poète*, sorte d'autobiographie intellectuelle, mais il ne l'a pas publié. A ses yeux, rien de lui ne doit compter que sa pensée, qui seule remplit ses poèmes.

Toute sa poésie se ressent de la gravité sombre de son caractère. Pour lui, « la vie est une prison d'où l'on sort pour aller à la mort ». Comme ses grands contemporains, il se pose le problème de la destinée humaine : la réponse qu'il y donne est d'une triste majesté. Il croit que le destin « emporte l'homme vers un but toujours voilé », et la première pièce du livre posthume (*les Destinées*) jette un jour lumineux sur toute sa pensée.

La vie humaine est dominée par la volonté de la Toute-Puissance inaccessible à notre connaissance. Peu importe le nom qu'on lui donne : avant le christianisme, les philosophes l'appelaient le Destin, la Fatalité, le Sort, qui ne laissaient à l'homme pas même l'ombre de la liberté ; depuis le christianisme, c'est la Grâce. Sauf le nom, rien n'est changé, si ce n'est que l'homme a reçu l'illusion de la liberté. Il a cru

la Fatalité *morte* au pied du Prophète.

Mais nos destinées pèsent toujours sur chacun de nous, désormais au nom de la Grâce, qui seule sait où

elle nous conduit. Cette illusion de la liberté nous donne plus de bonheur et soutient nos forces dans la lutte contre la destinée; mais, devant l'âme « forte et grave » du penseur, le problème est toujours entier, le mystère intact. La loi de notre vie est-elle donc : *c'était écrit!* c'est-à-dire le mot soit du fatalisme oriental, soit de la prédestination chrétienne? Le poète s'arrête sur cette question sans y donner une réponse formelle, mais cette réponse ressort de toute son œuvre.

L'existence de l'insoluble problème détermine l'attitude du sage, les sentiments de « l'âme forte et grave » Et d'abord, inutile de se leurrer de quelque espoir en dehors de la vie, inutile dans la vie de se révolter : ni cris, ni colère indigne, puérile et ridicule, suivie de toutes les soumissions qui sont des lâchetés; lâcheté la prière, qu'inspire l'espoir d'obtenir, d'une puissance qui nous écouterait, un adoucissement à nos maux :

> Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
> (*La Mort du Loup.*)

Le créateur dédaigne de révéler à l'homme l'énigme de l'éternité. Le Christ lui-même, en appelant au Père, n'a pas eu de réponse (*le Mont des Oliviers*) : c'est que Dieu crée parce que la création est de son essence; il crée sans amour, comme il fait périr sans haine, innocents et coupables (*le Déluge*).

> Dieu ne fait point de pacte avec la race humaine.

En retour, l'attitude de l'homme sera l'indifférence. Les autres lyriques voient dans la Nature une consolatrice. Vigny non pas : la Nature est belle (début du *Déluge*), mais indifférente à nos maux (*la Maison du Berger*). Elle n'est que le théâtre de l'activité humaine, peu lui importe le drame que jouent les hommes.



Les regards de l'homme ainsi éloignés de la vaine recherche d'objets invisibles et de la contemplation des spectacles indifférents, Vigny les ramène sur l'humanité.

Dans la vie, que chacun se propose des devoirs à remplir envers lui-même, envers les autres.

Le premier devoir dont l'accomplissement fait la grandeur de l'existence, c'est la lutte contre la destinée. « *Le vulgaire est entraîné, les grands caractères sont ceux qui luttent.* » Le loup qui se laisse tuer sans bouger, sans proférer une plainte, pour sauver ses enfants, pour assurer la survivance de sa race, est le symbole de l'homme courageux (*la Mort du loup*). L'énergie est donc pour chacun le premier devoir envers soi-même. Le poète, donnant l'exemple, l'a rempli ; il a pu écrire dans son *Journal* : « Je sors d'une longue maladie, j'ai souffert en silence des douleurs horribles. »

Nous avons aussi des devoirs envers les autres : l'amour dans la famille, des époux l'un pour l'autre (*le Déluge*) ; l'admiration des hommes pour les hommes, la fraternité (*le Mont des Oliviers*) qui supprime les haines et les jugements sans indulgence.

Enfin, le sacrifice met son couronnement à la noblesse de la vie :

Gloire dans l'univers, dans les temps, à celui
Qui s'immole à jamais pour le salut d'autrui.
(*Éloa.*)

Ce qui donnera tout son prix à cette vie d'énergie, de dignité et d'amour, c'est la pensée, « que rien ne peut nous ravir ». Il arrivera sans doute qu'elle soit, pour l'homme supérieur, une source de souffrance, parce qu'elle le met trop au-dessus des autres (*Moïse*) ; mais c'est elle qui fait la noblesse de l'être humain

(*l'Esprit pur*) ; aussi doit-on avoir le respect de ce qui est la manifestation de la pensée, le respect de l'écrit (*ibidem*), et chacun doit-il consigner dans l'écrit ce que son intelligence a trouvé, pour le léguer aux autres, car cela ne doit ni ne peut être perdu (*la Bouteille à la mer*).

Expression des idées par des symboles. — Pour exprimer ces idées d'une telle élévation, Vigny a le plus souvent recours à des récits symboliques : l'écrit abandonné à sa destinée, c'est la bouteille que, pour sauver un inestimable document, jette à la mer le naufragé qui avait fait une découverte ; l'homme énergique, c'est le loup qui meurt sans jeter un cri ; l'homme de génie isolé, c'est Moïse montant au Sinaï, familier avec Dieu, mais redouté des hommes.

Vigny n'a pas évité les fausses élégances et il lui a manqué l'abondance verbale ; mais la composition de ses poèmes est ferme; ils abondent en images amples et belles ; graves, parfois austères dans leur beauté, ils séduisent l'intelligence plus souvent qu'ils n'émeuvent le cœur.

Le drame de Vigny. — Le seul drame de Vigny qui nous intéresse est conçu dans le même esprit que les poèmes. Sans nul souci romantique d'intérêt extérieur, Vigny écrivit en prose son *Chatterton*, concentré, pathétique et puissant. Chatterton, c'est le symbole de l'homme de pensée étouffé par la société matérialiste qui l'exploite. Ce personnage de Chatterton, le plus difficile à rendre vivant parce que tout philosophique, reste froid. Les autres sont dessinés avec une sobriété vigoureuse. Kitty Bell est touchante par la pureté, la pudeur et la force de l'amour où la conduit la pitié que

lui inspire le poète malheureux. Le style est d'une belle tenue, ferme et élevé.

C'est d'après *Chatterton*, non d'après l'adaptation d'*Othello* ou *la Maréchale d'Ancre*, toute romantique et sans vérité, qu'il faut juger le génie dramatique de Vigny.

Le roman de Vigny. — Suivant un des premiers la mode romantique du roman historique, Vigny écrivit *Cinq-Mars* qui eut du succès ; il y évoquait la lutte entre Richelieu et la noblesse. *Cinq-Mars* est une œuvre manquée : la reconstitution du passé et les caractères y sont faux, le style en est gâté par la recherche.

Mais dans *Stello* nous retrouvons la pensée philosophique chère au poète de *Moïse* : une suite de récits montrent les poètes (Gilbert, Chatterton, André Chénier) victimes de la société inintelligente et grossière « qui n'a de Dieu que l'or et ferme son cœur et sa porte à ceux qui veulent la servir, l'épurer, l'élever ».

Les sobres et dramatiques récits réunis sous le titre de *Servitude et grandeur militaires* montrent, conformément à la philosophie générale des poèmes de Vigny, que si le soldat est grand, il le doit à son esprit d'abnégation dans l'accomplissement de son devoir.

Récemment (en 1912), a été publiée la dernière œuvre de Vigny, *Daphné*, qui, dans l'esprit du poète, faisait partie d'un vaste ensemble resté à l'état de projet. Cet ouvrage devait être tout entier « en unité de pensée avec *Stello* et *Servitude et grandeur* », et la conception en est postérieure de peu (1837) à la publication des deux premiers.

Les deux personnages de *Stello*, « Stello, l'Amour, le poète cherchant le beau, le bien, et le Docteur Noir, l'Intelligence, cherchant le vrai », continuent leur enquête. Dans *Stello* ils ont vu le poète victime de

l'inintelligence des puissants; *Daphné* leur montre l'échec d'un grand esprit dans une tentative religieuse.

Entre deux tableaux de la foule qui se livre à la destruction insensée d'une bibliothèque (pillage de l'Archevêché en février 1831), ou court tristement après de grossiers plaisirs, l'auteur nous transporte à « Daphné », bourg près d'Antioche; là s'évoque la tentative religieuse et morale de Julien l'Apostat, au milieu du christianisme qui se fonde, son échec et la mort de Julien.

Le sens du livre a été indiqué par Vigny lui-même : « Pour mettre en œuvre une Passion sociale comme la réforme religieuse, il faudrait être fort et insensible. Les premiers par leur nature délicate et pure (comme Julien) sont les seconds dans l'action : l'application implique toujours quelque chose de grossier. »

Il y a un abîme entre le penseur et la masse. Le penseur doit se tenir en dehors de la masse, ou bien il est brisé par elle : « Si vous êtes assez grand pour faire des œuvres religieuses et philosophiques, ne les faites qu'en vous isolant de votre nation, en les jetant de votre aire inaccessible. » Au milieu de la foule, une nature d'élite souffre et Vigny montre que les « enthousiastes, les idéalistes, sont malheureux ».

Les « consultations » de Stello et du Docteur « aboutissent à la déification de l'intelligence », mais l'intelligence ne doit pas abandonner la masse; elle doit travailler à l'élever, à la purifier de ses passions grossières : « en ayant l'air de désespérer des progrès d'un enfant, on les lui fait faire; il faut piquer *d'honneur* les enfants et les sociétés ».

L'expression, dans cette œuvre sévère qu'est le roman de *Daphné*, allie curieusement, selon les parties

du récit, des qualités de réalisme, de pittoresque discret et de gravité philosophique.

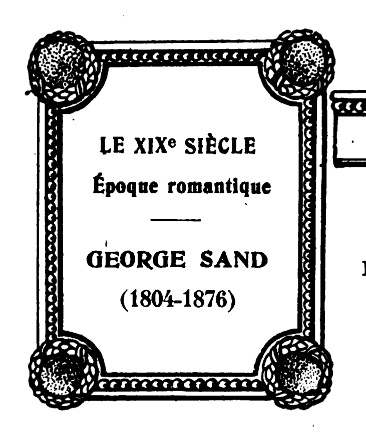
Conclusion. — Vigny, d'un caractère sérieux et même sombre, déçu par la vie, mais ennemi de la plainte, adepte d'une philosophie austère, réalisa dans la retraite une œuvre littéraire peu abondante, mais élevée en son inspiration et belle en sa forme.

Elle se place à part en ce que la personnalité du poète y apparaît le moins possible; aucune confidence ne nous y est faite sur son intimité.

Si l'un des caractères essentiels du romantisme est l'expansion et l'étalage sans retenue de la personnalité de l'écrivain, Vigny n'est plus un « romantique ». Par la prédominance des idées sur les sentiments, par le soin qu'il apporte à revêtir sa pensée d'une forme « impersonnelle », de la détacher de lui-même, il affirme une puissante originalité et trace pour la littérature des voies nouvelles.

NOTES CHRONOLOGIQUES

A. de Vigny. — *Poèmes*, 1822. — *Poèmes antiques et modernes*, 1826. — *Cinq-Mars*, 1826. — *Othello*, 1829. — *La Maréchale d'Ancre*, 1830. — *Stello*, 1832. — *Servitude et grandeur militaires*, 1835. — *Chatterton*, 1835. — *Daphné*, conçu vers 1837. — *Les Destinées*, 1864.



CHAPITRE LVI

SOMMAIRE :

Renseignements biographiques. — L'évolution, les caractères successifs de son œuvre. — Défauts et qualités.

Dans la lignée des romans de Chateaubriand qui évoquent le passé, et conformément au goût du public qui s'intéresse à l'histoire anecdotique, les romantiques ont écrit des romans dont les sujets étaient empruntés à l'histoire et qui prétendaient par la « couleur locale » faire revivre les âges disparus.

Une autre voie fut tracée par George Sand.

Renseignements biographiques. — George Sand est le pseudonyme littéraire de Aurore Dupin, baronne Dudevant.

Elle avait vingt-six ans lorsque, à la suite d'une séparation qui dénouait un mauvais mariage, venue à Paris pour gagner avec sa plume sa vie et celle de ses enfants, elle commença à se faire connaître. Elle commençe par collaborer avec Jules Sandeau (l'auteur de *Mlle de la Seiglière*) ; son premier roman personnel, *Indiana* (1831), rend célèbre son pseudonyme ; désormais, elle travaille seule.



Elle fit, entre 1830 et 1860, de nombreux romans et une autobiographie : l'*Histoire de ma vie*.

Son enfance s'était passée dans le pays berrichon arrosé par l'Indre. Elle y retourna vivre sa vieillesse dans son domaine rustique de Nohant avec ses petits enfants.

***L'évolution, les caractères successifs de son œuvre.*—** Dès son arrivée à Paris elle se trouve dans une société éprise de romantisme. Adaptant avec aisance sa production littéraire au goût régnant, elle soutient dans ses romans que chacun *a le droit au bonheur* et le droit de chercher à l'atteindre *en dépit des « préjugés » et des « conventions sociales »*. Ce droit, elle le revendique surtout pour la femme que, à l'imitation de Mme de Staël et inspirée par sa propre expérience, elle regarde comme une victime de la société, et qu'elle voudrait voir émanciper, libérer des servitudes. Mais tandis que Mme de Staël, surtout intelligente, présente des femmes supérieures par l'esprit, George Sand, en qui domine le cœur, exalte le sentiment : le sentiment est sacré; bien plus, il est la sauvegarde de la vertu, car il n'est pas à confondre avec le caprice et la recherche vicieuse du plaisir (*Indiana*, *Valentine*, *Jacques*).

Ayant (vers 1840) pris contact avec ceux qui répandaient les idées socialistes, elle mit dans ses romans *les rêves humanitaires de bonheur pour tous*, la foi dans la bonté foncière des hommes, héritée des théories de Rousseau (*le Compagnon du tour de France*, *Consuelo*, *le Meunier d'Angibault*, *le Péché de M. Antoine*).

La peinture toute simple d'*idylles paysannes* remplit ses meilleures œuvres : la *Mare au diable* en est un exemple.



Les paysans des romans champêtres de George Sand.
(D'après un fusain inédit de Maurice Sand.)

Un veuf avec deux enfants doit épouser une riche veuve. Mais il a l'occasion d'apprécier la bonté et le dévoûment tout maternel d'une petite paysanne. Par contre, la veuve est une coquette sans beaucoup de cœur. Aussi épouse-t-il la petite paysanne.

(Du même genre : *la Petite Fadette*, *François le Champi*, *les Maîtres Sonneurs*.)

Les derniers romans (vers 1860) sont mondains : *Jean de la Roche*, *le Marquis de Villemer*, *Mlle de la Quintinie*, etc.

Entraînée par le mouvement alors général dans la littérature, George Sand y met plus d'observation de la réalité que dans ses autres livres.

Défauts et qualités. — George Sand était douée d'une extraordinaire facilité dans l'invention et dans l'exécution, mais il lui a manqué, pour être un très grand écrivain, le labeur de l'artiste.

Ses romans ne sont pas composés : elle les commençait sans avoir de plan arrêté et s'abandonnait à l'inspiration pour les conduire au dénoûment ; de là des discordances, des fautes de logique, des surprises pour le lecteur dans le développement des caractères.

Le style coule de source, il est fluide et naïf, mais prolixe et la surabondance l'énerve.

George Sand n'a su être ni difficile avec elle-même, ni se borner; mais lorsqu'elle ne se laisse pas aller aux outrances de l'imagination romantique, elle sait rendre la vie avec exactitude, étudier les âmes avec finesse, peindre les choses avec un pittoresque sans éclat, mais juste. Ce que George Sand a donné de meilleur à notre littérature, ce sont les romans de la troisième catégorie, les romans champêtres, et toutes les pages où s'exprime son profond sentiment de la

nature. Vivant à la campagne, elle a pu voir de près les paysans ; sans doute les a-t-elle embellis, idéalisés, débarrassés de ce qu'ils ont de fruste : dans ses livres, ils sont trop délicats, trop mièvres, à notre goût de lecteurs habitués aux études contemporaines plus intégralement vraies, mais ils ne sont pas faux. Les descriptions sont charmantes, et révèlent un amour sincère, une connaissance intime du pays décrit, surtout de son cher Berry.

Conclusion. — L'œuvre de George Sand refléta successivement des idées diverses. Toute romantique en son principe, elle a cessé d'être une exaltation de l'individu pour se charger de théories sociales et humanitaires ; ensuite, elle a peint la vie rustique, puis étudié les mœurs aristocratiques ; mais toujours elle a gardé sa tendance à embellir, idéaliser, poétiser. Lorsque les écrivains réalistes, insoucieux des aspirations de leurs contemporains, n'auront que le culte de l'art, George Sand, dominée par son amour de l'humanité, soutiendra que « l'art n'est rien sans les cœurs ou les esprits où on le verse », et contribuera à entretenir le courant idéaliste.

NOTES CHRONOLOGIQUES

George Sand. — *Indiana*, 1831. — *Valentine*, 1832. — *Lélia*, 1834. — *Jacques*, 1834. — *Mauprat*, 1837. — *Le Compagnon du Tour de France*, 1840. — *Consuelo*, 1842. — *Le Meunier d'Angibault*, 1845. — *La Mare au diable*, 1846. — *Le Péché de M. Antoine*, 1847. — *La Petite Fadette*, 1849. — *François le Champi*, 1850. — *Les Maîtres sonneurs*, 1853. — Derniers romans, 1858 à 1868.





CHAPITRE LVII

SOMMAIRE :

I. L'observation de l'extérieur : Balzac. — Caractère de l'humanité dans Balzac. — L'art de Balzac.
II. L'observation psychologique : 1. Les précurseurs. — 2. Stendhal : L'homme. — L'œuvre..

Nous avons vu le roman faire revivre le passé, exprimer les sentiments, la philosophie des écrivains. George Sand s'est mise à dire ce qu'elle avait observé. Elle était alors avertie par le succès de celui qui a repris la tradition du roman d'observation, Honoré de Balzac.

I. — L'OBSERVATION DE L'EXTÉRIEUR.

BALZAC
(1799-1850)

Une vie de travail. — Honoré de Balzac fournit un immense labeur d'écrivain par goût et par nécessité : par goût il était venu à la littérature, quittant son pays de Tours, où il était clerc de notaire, pour se fixer à Paris; par nécessité il fit argent de son talent de romancier : s'étant lancé dans des entreprises où, à la poursuite de la fortune, il s'endetta, il vendait par avance ses romans à des éditeurs, et devait alors se livrer à un

labeur acharné pour les achever au plus tôt. Aussi travaillait-il quatorze heures par jour, écrivant difficilement, et surchargeant jusqu'à huit ou dix brouillons. A cinquante ans, ce colosse mourut épuisé.

L'ensemble de l'œuvre produite en vingt ans, entre 1830 et 1850, porte le titre de *Comédie humaine.*

Les personnages de Balzac. — Les personnages que Balzac met en scène appartiennent à toutes les classes de la société : « J'ai entrepris, a-t-il dit, l'histoire de toute la société. Une génération est un drame à quatre ou cinq mille personnages saillants. Ce drame est mon livre. »

Balzac s'est fait illusion : il n'a vraiment réussi que la peinture des gens vulgaires ou tarés, mais il l'a réussie puissamment. Voici, par exemple, l'usurier avide et dur : Gobseck; le paysan riche et avare : Grandet; le commerçant entreprenant qui fait fortune, puis se ruine par sotte ambition : César Birotteau; Goriot, le père faible jusqu'à en être coupable, qui, de riche qu'il était, tombe peu à peu dans la misère pour vouloir subvenir au luxe de ses filles sans cœur.

Caractère de l'humanité dans Balzac. — Balzac a peint de la société qu'il avait sous les yeux non pas les aspects sympathiques, mais de préférence les laideurs. Ses personnages sont pour la plupart gens qui veulent satisfaire la passion grande ou petite qui les domine et détermine leur vie morale; leur existence est une course à l'argent; ils ont des appétits de luxe et de jouissance effrénée; ils sont fermés à toute noble idée, à tout grand et généreux sentiment. Les bons sont rares dans ces romans; ce que Balzac préfère, lui-même nous l'a dit, ce sont « les êtres vulgaires qu'il idéalise dans leur laideur ou leur bêtise ».



L'art de Balzac : l'imagination, l'observation. — Il est facile de relever dans l'œuvre de Balzac des défauts grossiers : trop de pages sont pénibles à lire, digressions ennuyeuses où l'auteur expose ses idées politiques, littéraires, morales; il est incapable de notations délicates, d'analyses de sentiments tendres : lorsqu'il s'y essaye, il tombe dans le galimatias ; il ne sait pas s'arrêter à temps dans ses descriptions, n'ayant pas le sens de la mesure; enfin ses intrigues sont maintes fois extravagantes et romanesques. Mais il excelle à faire vivre, physiquement et moralement, ses bonshommes.

Ses types une fois conçus, avec cette simplification qui les fait presque tous l'homme ou la femme d'une seule passion, d'une seule manie, il leur donne une vie intense par la puissance de son imagination alliée à la force pénétrante de son observation.

Au témoignage de ses contemporains, Balzac vivait en imagination avec ses personnages, il les voyait agir, les suivait, les entendait parler. Lorsqu'il réalise le roman vécu par son imagination, il procède par notations précises, dressant minutieusement ses décors : maison d'habitation, mobilier. Les détails topographiques sont d'une soigneuse exactitude. Quant aux portraits, ils sont comme peints d'après nature. Le langage enfin prêté aux personnages concourt à donner l'illusion complète de la vérité, reproduisant jusqu'aux incorrections caractéristiques.

La *Comédie humaine* a servi de modèle pour l'observation à nombre d'œuvres postérieures. Elle a orienté la curiosité de certains esprits vers l'étude de ce que la réalité a de laid et de grossier, elle annonce la littérature brutale. C'est d'elle enfin que désormais va procéder le théâtre.



Personnages des romans de Balzac.
La Table d'Hôte. — (D'après un dessin de Savarin.)

L'observation et la notation précise appliquées, plus qu'à la vie extérieure, à la vie psychologique, vont nous donner les romans de Stendhal.

II. — L'OBSERVATION PSYCHOLOGIQUE.

1. LES PRÉCURSEURS

Stendhal n'est pas sans précurseurs au XIX[e] siècle. M[me] de Staël et Chateaubriand ont prêté leurs propres sentiments à leurs personnages, mais sans faire d'eux-mêmes une étude approfondie, tandis que *Obermann* de Sénancour (1804, en vogue vers 1830) et *Adolphe* de Benjamin Constant (1816) sont des analyses minutieuses où les auteurs se prennent pour sujet d'observation. L'un s'ennuie parce qu'il ne peut percer le mystère du pourquoi de la vie, et il dit ses efforts pour échapper à son ennui ; *Adolphe* est une analyse pénétrante d'un amour qui s'éteint.

Avec Stendhal, le roman d'observation psychologique devient plus impersonnel.

2. STENDHAL

(1783-1842)

L'homme. — Henri Beyle, de Grenoble, qui prit le pseudonyme de Stendahl, était, de caractère, un ambitieux, désireux de profiter de la vie. Il fut militaire et consul en Italie. Son caractère d'ambitieux énergique et sa prédilection pour l'Italie, où il vécut longtemps, ont laissé des traces profondes dans les romans qu'il publia entre 1830 et 1840. Il a laissé en outre des récits de voyage et des études d'art.

L'œuvre. — Ses deux romans, *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme*, sont écrits d'après cette conception que l'art du romancier consiste à noter *des petits faits vrais* sur une passion, sur des situations observées dans la vie.

Dans *le Rouge et le Noir*, un arriviste sans scrupule, ardent admirateur de Napoléon, mais ne pouvant plus faire son chemin par les armes, car le temps favorable est passé, essaye d'arriver par l'Église. Prêtre sans vocation, précepteur dans une grande famille, il touche par des moyens assez vils à la fortune désirée, lorsque, pour se venger d'une femme qui, dévoilant sa méchanceté, brise cette fortune, il devient assassin, et il est exécuté.

C'est une *volonté*, une *énergie* qui s'emploie dans le mal.

La Chartreuse de Parme met en scène des Italiens, que Stendhal aimait comme *plus passionnés et plus énergiques* que les Français.

Un jeune noble italien est candidat à un archevêché. Ses adversaires le font emprisonner. Il s'éprend de la fille du gouverneur, s'évade, se constitue prisonnier. Près d'être empoisonné, il est sauvé par la jeune fille. Mais, le sort les séparant, l'une meurt, et l'autre se retire dans la Chartreuse de Parme.

Les innovations de Stendhal. — Malgré des moyens conformes au goût du jour : menées ténébreuses, conspirations, enlèvements, évasions, tous procédés chers aux romantiques, l'œuvre de Stendhal passa presque inaperçue en son temps. C'est que ses romans renfermaient des éléments par lesquels l'auteur était en avance sur son âge : études psychologiques minutieuses, explication des grandes actions par des séries de petits mobiles cachés, accumulation de détails qui finissent par former des ensembles, au



lieu d'ensembles largement brossés. — La bataille de Waterloo dans la *Chartreuse de Parme* est, à ce titre, curieuse à étudier et à rapprocher des pages de Hugo sur le même sujet dans les *Misérables* : les deux procédés d'art sont contraires.

Le style de Stendhal est sans éclat. L'écrivain, visant à la précision, s'efface pour laisser le lecteur en face du sujet de son étude.

La manière de Stendhal fut adoptée dans la suite, avec les modifications conformes au tempérament de chacun, par la plupart de nos romanciers.

NOTES CHRONOLOGIQUES

BALZAC. — *La Comédie humaine*, 1829-1847.— *Gobseck*, 1830. — *Eugénie Grandet*, 1833. — *Le Père Goriot*, 1834. — *César Birotteau*, 1837.

STENDHAL. — *Vies de Haydn et de Mozart*, 1814. — *Histoire de la peinture en Italie*, 1817. — *Promenade dans Rome*, 1829. — *Le Rouge et le Noir*, 1831. — *La Chartreuse de Parme*, 1839.



Le *Balzac* de Rodin.



CHAPITRE LVIII

SOMMAIRE :

AUGUSTIN THIERRY. — GUIZOT. — MICHELET. L'histoire de France écrite par un poète. Les poèmes en prose. — Autres historiens.

Développement de l'histoire. — L'histoire prend au XIXe siècle une place importante dans la littérature. Les circonstances, dans les trente premières années du siècle, sont particulièrement favorables à ce développement : avant, ceux qui ont fait de l'histoire ont suivi des idées sans chercher à *voir* les peuples avec leurs différences; mais les romans, depuis les *Martyrs*, ont éveillé dans le public le goût du passé vivant et coloré; des mémoires, des chroniques de l'ancien régime et du moyen âge sont publiés; enfin les partis politiques qui se combattent assez librement cherchent, dans le passé qu'ils étudient, de quoi légitimer leurs idées et leurs prétentions.

Des hommes se rencontrent alors qui consacrent à l'histoire tout leur talent. Trois noms dominent dans cette période : Augustin Thierry, Guizot, Michelet.

I. — AUGUSTIN THIERRY
(1795-1856)

Un passionné de l'étude. — D'une modeste famille de Blois, Augustin Thierry choisit la carrière de l'enseignement. Sa vie est un bel exemple de passion pour

l'étude et de dévouement à la science; rendu aveugle à trente ans par son labeur trop assidu, il continua à travailler sans se décourager ni se plaindre.

Attaché à la bourgeoisie libérale, il voulait trouver dans l'histoire des preuves et des arguments à l'appui de ses croyances politiques.

Érudition et imagination. — Il se mit donc à étudier dans les bibliothèques les documents anciens, chroniques, chartes, qui se rapportent à notre histoire nationale ; doué d'une vive imagination, il s'enthousiasma pour tous ces âges morts qu'il « voyait revivre ».

Aussi s'efforça-t-il de communiquer à ses lecteurs cette impression de vie, tout en restant exact. Il voulut, dit-il, « être dramatique à l'aide de matériaux fournis par une érudition sincère et scrupuleuse ».

La vie, le pittoresque, le « dramatique », c'était du roman, c'était le tableau des « Franks » qui, dans les *Martyrs*, avait enthousiasmé le jeune Augustin Thierry, et avait peut-être contribué à déterminer sa vocation; l'érudition, c'était le fondement de l'histoire.

Le souci de dramatiser enlève à l'œuvre d'Augustin Thierry quelque peu de sa valeur scientifique; mais il en fait la valeur littéraire : il inspire les descriptions vivantes et les scènes pathétiques, notamment dans les *Récits des temps mérovingiens* (1840).

Outre les articles publiés par Thierry entre 1817 et 1827, puis réunis dans *Dix ans d'études historiques*, on doit citer son *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* et son *Histoire du Tiers État.*

II. — GUIZOT
(1787-1874)

Guizot aussi fit de l'histoire avec des préoccupations politiques. Originaire de Nîmes, il fut professeur à la

Sorbonne à plusieurs reprises, ministre des Affaires étrangères, de l'Instruction publique (alors il favorisa l'essor des études historiques). Devenu chef du ministère, il fut, par sa politique étroite, responsable de la Révolution de 1848.

Guizot cherche à tirer de l'histoire les leçons pratiques qu'elle comporte et qu'il croit favorables à ses idées politiques, libérales et bourgeoises, amies de l'ordre. Il veut montrer que « les efforts de son temps pour établir un régime de garanties et de libertés politiques n'avaient rien de nouveau, car la France n'a jamais renoncé ni à l'ordre ni à la liberté ».

S'il étudie l'histoire d'Angleterre, c'est pour mieux comprendre, par comparaison, l'esprit de la France, où l'on n'a pu réussir, comme en Angleterre, à établir la liberté politique nouvelle tout en maintenant les éléments de la vieille société.

Avec l'*Histoire de la Révolution d'Angleterre*, il a laissé son *Histoire générale de la civilisation en Europe et en France*. Guizot, à côté de Thierry, paraît un bien froid écrivain, parce qu'il s'attache non pas au pittoresque de l'histoire, aux hommes, aux faits, mais aux idées. Son style est grave, sévère.

Thierry et Guizot avaient abordé l'histoire avec une arrière-pensée politique, Michelet allait en faire une œuvre poétique où revivrait le passé.

III. — MICHELET

(1798-1874)

Le travailleur. — Enfant de Paris, d'une famille pauvre, mais travailleur acharné, Michelet parvint à une haute situation universitaire : titulaire d'une chaire au Collège de France, il vit, en 1851, après le cou p d'Éta

son cours suspendu, parce qu'il y développait avec passion des idées libérales et démocratiques.

Sa nomination comme chef de la division historique aux Archives nationales (1831) avait décidé du reste de sa vie : il s'était mis à chercher dans les documents, le passé de la France.

Le romantique. — Michelet est un romantique et un poète. Le fond de sa nature est passion et sensibilité ; il a des affections ardentes (pour les faibles, les humbles), et des haines tenaces (contre les rois et les prêtres).

La faculté dominante de son esprit est l'imagination : il ne peut lire les romans, qui le bouleversent ; des statues de Mérovingiens dans un musée lui semblent s'animer et vivre; aux Archives nationales, il croit, de tous les documents qui dorment, entendre sortir un bruit de vie confuse et immense, la vie du passé.

***L'*Histoire de France.** — L'affection passionnée dont il était capable trouva un grand objet dans la France. « La France, écrit-il dans la *préface* de 1869, avait des annales et non pas une histoire. » Faire cette histoire, tel est le dessein qu'il conçut, lorsqu'aux Archives nationales il vit à sa disposition la masse énorme des documents inédits, telle est la tâche immense qu'il entreprit avec une fièvre d'enthousiasme et qui devait absorber sa puissance de travail pendant trente années. *L'Histoire de France* est en effet l'œuvre de toute sa vie ; il y apporta les qualités et les défauts d'un véritable poète lyrique.

Commençant par étudier les provinces, — nature physique, populations, — il va du moyen âge jusqu'à Louis XI, puis de là, brusquement, poussé par son amour des idées républicaines, ne pouvant, dit-il, « com-

prendre les siècles monarchiques si d'abord il n'établit en lui l'âme et la foi du Peuple », il passe à la Révolution. Plus tard il revint à la Renaissance et aux temps modernes, mais alors, sous le second Empire, il était dominé par des préoccupations et des passions politiques : amour du peuple qu'il idéalise, haine de tous ceux qu'il juge avoir négligé ou entravé le bonheur du peuple.

L'histoire écrite par un poète. — a. *Imagination et passion.* — Avec le don de deuxième vue que lui donne la sympathie (lui-même a écrit : « le cœur ému a la deuxième vue »), Michelet *voit* sur le sol français la France vivre et se développer. D'abord plus libre d'intentions politiques et de vues systématiques que ne l'avaient été Thierry et Guizot, il aborde l'étude de l'histoire avec un seul désir : comprendre ; — un seul sentiment : la sympathie. « Je fus, écrit-il, le premier à voir la France comme une âme, comme une personne » (*préface* de 1869). Sa vive imagination lui présente dans le passé nos ancêtres qui ont souffert, et il s'émeut : il devient contemporain des âges qu'il étudie, il participe à leur vie matérielle, morale, intellectuelle.

Pour les atteindre, il élargit la documentation ; il ne se borne pas aux seuls textes, chroniques, actes publics, chartes, etc., mais dans l'art, dans la littérature, dans les objets matériels qui furent les compagnons muets de la vie d'autrefois, il cherche les goûts, les aspirations des hommes.

Et son imagination, échauffée par la sympathie, travaillant sur les documents amassés, reconstruit, recrée le passé. Ainsi a-t-il fait de l'histoire une « *résurrection intégrale* ». Avant que les passions politiques ne lui ôtassent de sa clairvoyance, il a fait surgir le moyen

âge non pas seulement en ses aspects pittoresques, mais dans son âme, ses aspirations, ses idées, et opéré plus tard avec le même bonheur la *résurrection* du XVIe siècle. A l'esprit de recherche du savant, Michelet allie l'esprit créateur ou du moins transformateur du poète : il ne fait pas des annales, il fait une histoire. Cette histoire n'est pas toujours rigoureusement exacte et digne de la confiance absolue de celui qui veut apprendre, mais elle est riche en visions qui donnent l'impression de la vérité, et passionnante comme un drame.

Michelet anime tout ce dont il parle : pour comprendre Jeanne d'Arc, il la fait revivre ; les églises gothiques sont comme la prière matérialisée d'un âge de foi ; les provinces qui forment le corps de la France sont non plus des expressions géographiques, mais des êtres dont le sol, — leur ossature, — le climat et le caractère des populations sont intimement liés l'un à l'autre dans leur vie ; il aime chacune d'elles comme il aime la France.

b. *L'histoire symbolique.* — Son esprit, qui domine avec aisance une si vaste matière, se plaît aux vues générales, aux tableaux d'ensemble qu'il trace avec maîtrise. Mais il ne se contente pas de constater des faits et de s'arrêter parfois pour en embrasser d'un regard le groupement. Sous ce groupement il voit le jeu de forces en action et en lutte. Bossuet trouvait dans l'histoire la Providence, Michelet y trouve les forces de l'esprit façonnant la matière, l'homme libre luttant contre la fatalité. Ainsi peut-on dire que l'histoire de Michelet est *symbolique*. Des faits il dégage ceux qu'il juge particulièrement expressifs, symboliques, où l'on retrouve la pensée, le rêve de toute une génération, — et d'entre les hommes il fait saillir ceux qui sont

l'expression d'un temps, de ses passions, de son action salutaire ou malfaisante.

Si la sympathie passionnée le conduit à de géniales *résurrections*, trop souvent les haines ont faussé son jugement. Il lui arrive de négliger le document pour faire, selon ses préjugés et ses désirs, des constructions fantaisistes, mais toujours singulièrement vivantes, comme son Louis XV, symbole de la dégradation, de la turpitude, de la méchanceté monarchiques.

c. *L'expression*. — Poète, il l'est dans l'expression comme dans la conception. Parce qu'il imagine, parce qu'il sent et s'émeut aussi vivement que s'il était spectateur, et spectateur au cœur sensible, il met une vie intense dans les tableaux, tels que la mort de Jeanne d'Arc, la peste de Marseille et de Toulon, la « Patrie en danger »; il donne la vie à des abstractions comme le fisc, ce « géant dont on ne peut saouler la faim atroce »; il écrit des pages d'un enthousiasme lyrique sur l'art du moyen âge et de la Renaissance. De même que son histoire reflète tous ses sentiments, son style reflète tous les mouvements de sa pensée passionnée; nerveux et inégal, tantôt d'une douceur caressante, tantôt d'une âpreté coléreuse, parfois brisé et même incorrect, le style de Michelet est souvent, et cela de plus en plus dans les dernières parties de son œuvre, rythmé comme celui d'un poète.

Les poèmes en prose. — Ce qui fait, en un curieux mélange, les qualités et les défauts de Michelet historien, se retrouve, — et cette fois ce ne sont plus que des qualités, — dans les quatre livres, véritables poèmes en prose, qu'il écrivit dans ses retraites à la campagne ou au bord de la mer : *l'Oiseau, l'Insecte, la Mer, la Montagne*, sont inspirés par un intense amour de la nature,

dont le spectacle devait, pensait-il, être pour l'homme et était pour lui-même la source de toute joie et de toute régénération ; ils révèlent une sensibilité d'une extrême délicatesse (1).

IV. — AUTRES HISTORIENS

DE TOCQUEVILLE est un écrivain au style sévère et froid ; il ne vise qu'à la rigueur dans l'enchaînement des idées et à la clarté dans l'exposition. Par là il se rapproche de Guizot. Sa *Démocratie en Amérique* (1835-1839) recherche aux États-Unis l'origine de l'idée démocratique dans la vie et l'histoire du pays, en étudie les répercussions dans la vie littéraire, artistique, morale. *L'Ancien Régime et la Révolution* (1850) montre que toute l'organisation nouvelle de la France était en préparation dans le passé.

THIERS, dans son *Histoire du Consulat et de l'Empire*, (de 1845 à 1862) appliqua son intelligence vive, mais superficielle, à tracer la carrière de Napoléon. Laissant de côté la documentation patiente et scrupuleuse, il apporta à son histoire les mêmes qualités de clarté qu'à ses discours. Son œuvre, aisée à lire, agréable, mais faiblement écrite, n'est pas une œuvre de science.

MIGNET, au temps du romantisme, entre 1836 et 1854, fit déjà, dans ses études sur l'Espagne (*Philippe II*, *Charles-Quint*), de l'histoire tout impersonnelle, annonçant l'école contemporaine.

Conclusion générale. — **Augustin Thierry et Guizot avaient cherché dans l'histoire la justification de leurs**

(1) Michelet a épanché ses affections, ses rêves, ses visions et aussi ses haines dans d'autres livres poétiques ou demi-historiques : *le Peuple, l'Amour, la Femme, la Sorcière, la Bible de l'Humanité*.

idées politiques bourgeoises. Thierry avait fait du haut moyen âge une évocation riche en couleur. Michelet aborda l'histoire de France avec amour. Son ardeur au travail lui fit réaliser une œuvre remarquable au point de vue historique par sa documentation. Mais la rançon de son enthousiasme fut sa partialité, lorsque les passions politiques le dominèrent. Tant que son jugement est resté libre, il a fait l'histoire la plus vivante qui soit et la plus captivante : « une résurrection intégrale du passé ».

Bien que moins considérable par leur importance littéraire, les œuvres de Tocqueville, historien philosophe, de Thiers, historien narrateur, de Mignet, précurseur des historiens scientifiques, montrent aussi l'importance de l'histoire dans la première moitié du XIXe siècle.

NOTES CHRONOLOGIQUES

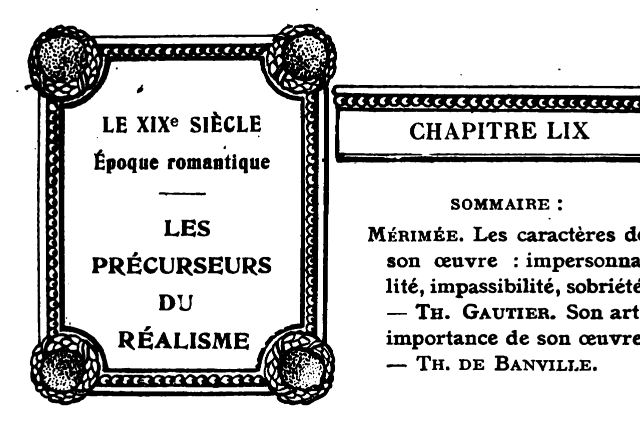
THIERRY. — Premières études historiques, 1817. — *Conquête de l'Angleterre*, 1825. — *Dix ans d'études historiques*, 1834. — *Récits des temps mérovingiens*, 1840. — *Histoire du Tiers État*, 1853.

GUIZOT. — *Révolution d'Angleterre*, 1826-1856. — *Histoire de la civilisation*, 1845.

MICHELET. — *Histoire de France : Le Moyen Age*, 1833-1843. — *Le Peuple*, 1846. — *La Révolution*, 1847-1853; *Renaissance et temps modernes*, 1855-1867. — *L'Oiseau*, 1856. — *L'Insecte*, 1857. — *L'Amour*, 1858; *la Femme*, 1859. — *La Mer*, 1861. — *La Sorcière*, 1862. — *La Bible de l'humanité*, 1864. — *La Montagne*, 1868. — *Histoire du XIXe siècle*, 1876.

DE TOCQUEVILLE : 1805-1859. — THIERS : 1797-1877. — MIGNET : 1796-1884.





CHAPITRE LIX

SOMMAIRE :

Mérimée. Les caractères de son œuvre : impersonnalité, impassibilité, sobriété. — Th. Gautier. Son art ; importance de son œuvre. — Th. de Banville.

Au temps du « romantisme », certains écrivains ont mis dans leurs œuvres autre chose que leurs sentiments et leurs fictions ; mais Prosper Mérimée et Théophile Gautier se sont effacés derrière la réalité reproduite, et sont les vrais précurseurs du réalisme.

I. — MÉRIMÉE
(1803-1870)

L'œuvre de Balzac est encombrée parfois de sa personnalité, et le romancier y travaille les données de la réalité pour façonner ses personnages ; celle de Stendhal admet des éléments mélodramatiques : dans les deux cas, il y a là des traces du romantisme que l'on ne trouve plus dans les nouvelles de Prosper Mérimée.

Le caractère de Mérimée. — Prosper Mérimée, d'une famille parisienne aisée, philologue, archéologue, inspecteur des Beaux-Arts, sénateur, ne fut pas un écrivain de métier et mit toujours de la coquetterie à paraître n'écrire qu'à l'occasion, donnant ses productions pour

de simples traductions de l'espagnol (*Théâtre de Clara Gazul*) ou de poésies illyriennes (*la Guzla*) et prenant plaisir à mystifier le public, affectant de rattacher ses récits à quelque relation ou remarque scientifique.

Il avait au suprême degré les manières et les qualités de l'homme du monde : la discrétion, la correction froide, le scepticisme un peu ironique. Exempt de passion ou ayant refréné en lui toute passion, il ne s'attendrit pas, ne s'épanche pas, ne fait pas de confidences, ne cherche pas à convaincre les autres, à leur imposer sa manière de sentir et de penser.

Le caractère de l'homme fait comprendre le caractère de l'œuvre, impersonnelle et impassible dans le fond, sobre dans la forme.

Impersonnalité et impassibilité. — Mérimée voit la réalité ou imagine d'après des documents. Ce qu'il voit dans les hommes, ce sont des passions, des appétits, des instincts, qui les conduisent souvent à exécuter des choses horribles : dans *Matteo Falcone*, un père, poussé par le sentiment de l'honneur, exécute son fils, un enfant ; dans *Colomba*, une jeune fille corse organise une sanglante vendetta ; dans *Carmen*, un soldat jaloux tue celle qu'il aime. Mais le spectateur qu'est Mérimée ne laisse percer ni étonnement, ni émotion. Il reste impassible, invisible, se bornant à rendre le plus exactement qu'il peut ce qu'il a vu ou imaginé, à faire vivre les personnages, à les suivre où les conduit le développement logique de leur caractère. Il est possible que le lecteur s'effare devant l'horreur du spectacle : Mérimée n'a rien « forcé » pour provoquer cet effarement.

Sobriété : la nouvelle. — Ne voulant point paraître dans son œuvre littéraire, en même temps que toute

sympathie ou antipathie pour les personnages, Mérimée s'interdit les fantaisies de l'imagination. Il raille les romanciers à la Walter Scott, les romantiques dont l'imagination est féconde, la plume habile aux longues descriptions. La *Chronique de Charles IX* ne présente rien du pittoresque cher aux romantiques. Mérimée ne dit que ce qu'il connaît sûrement, et dans ce qu'il connaît choisit le seul nécessaire. Le goût de la discrétion qui est dans son caractère se retrouve dans la sobriété de ses récits.

Les personnages sont énergiques, animés de sentiments forts et naïfs : les temps ou les pays auxquels ils appartiennent n'ont pas encore subi l'affadissement des longues civilisations. Ils ignorent toute rhétorique, et leurs actes vite conçus sont froidement exécutés.

Le développement est proportionné à cette simplicité, limité à l'essentiel : les détails secondaires sont rendus inutiles par la mise en lumière du trait saillant, du détail qui peint. « Choisir les traits les plus frappants, a dit Mérimée, trouver le trait qu'il faut, c'est là le problème à résoudre. » Les descriptions sont réduites au minimum, ne donnent que les détails nécessaires à l'évocation des lieux et des objets, mais ces détails sont si bien choisis qu'ils suffisent. Nous sommes loin des inventaires de Balzac. Les caractères sont dessinés à grandes lignes, non pas étudiés minutieusement à fond, et pourtant ils sont nets et fortement particularisés.

Mérimée n'a pas besoin du roman où la narration s'étale ; il resserre son récit dans le cadre de la *nouvelle*.

L'expression. — Le style a la limpidité qui fait voir les choses, sans attirer sur lui-même l'attention et l'admiration.

Il n'existe pas chez Mérimée un art du style, sensible,

qui se met entre le lecteur et le fond du récit, et qui rappelle constamment l'existence de l'auteur, mais l'expression est telle qu'elle ne laisse rien à désirer, ni en clarté, ni en vigueur.

Mérimée, au temps du romantisme, donne des leçons à ceux qui voudront réaliser des œuvres d'art impersonnelles en prose, tandis que Théophile Gautier donnait la même leçon aux poètes.

II. — THÉOPHILE GAUTIER
(1811-1872)

Renseignements généraux. — Théophile Gautier, originaire de Tarbes, mais venu de bonne heure à Paris, peintre par vocation, distrait de son art par la littérature, donna, comme presque tout le monde des ateliers d'alors, ses ardentes sympathies au romantisme. Devenu l'ami de Hugo, il fut, à la représentation d'*Hernani*, un de ses plus passionnés partisans. Critique d'art et critique dramatique par métier et non par goût, il s'essaya dans la poésie et dans le roman, publiant plusieurs recueils de vers où déjà perce son originalité, commençant son *Capitaine Fracasse* qu'il n'achèvera et ne publiera que près de trente ans plus tard. Il voyagea : en Espagne, en Italie, en Orient, en Russie, et de tous ces voyages donna des relations en prose, où il notait ses impressions visuelles. D'Espagne, il avait rapporté en vers *España*, mais le recueil où s'exprime le plus parfaitement son génie poétique est *Émaux et Camées* (1852).

L'art de Théophile Gautier. — Ne demandons pas à Gautier ce qui lui fit manifestement défaut : une inspiration large et profonde. Ce que nous trouvons en lui, c'est un *peintre par mots* d'une maîtrise incontestable.

De ses premières poésies (y compris *Albertus* et *a Comédie de la Mort*) les pages qui restent sont des portraits, des dessins, des paysages, des scènes. La première partie de *Fracasse*, qu'il met sur le métier vers le même temps, est comme une suite de gravures minutieusement exécutées, qui donnent à la lecture l'impression du « vu », véritable illustration du *Roman comique* de Scarron. Dans *la Comédie de la Mort*, si le poète ne s'élève à aucune idée générale, à aucune conception philosophique, il ressent et exprime l'émoi sensible du corps vivant devant la mort.

C'est au cours de son voyage en Espagne, instruit par la nouveauté et l'acuité des sensations, qu'il a pris définitivement conscience de son génie poétique. Désormais il n'a plus guère le souci de faire, selon sa propre expression, que de la « *transposition d'art* » : il perçoit vivement les aspects des choses, en reçoit des sensations nettes et aiguës, et par les mots, qui éveillent dans l'esprit des images, donc qui réveillent en nous des sensations, il veut obtenir le même résultat que le dessinateur, le peintre, le sculpteur, obtiennent en mettant sous nos yeux des lignes, des couleurs, des reliefs.

Dans *España*, il excelle à traduire, en langage, des tableaux, des statues, à évoquer la silhouette d'une ville, l'aspect d'un paysage.

Le titre d'*Émaux et Camées* est caractéristique. Le poète y veut réaliser ce que font le peintre, l'émailliste, le ciseleur, lorsqu'ils reproduisent des sujets réduits dans l'exécution.

Un tel dessein n'admet guère que la reproduction exacte des objets concrets ou la représentation sous des formes concrètes d'idées abstraites (le printemps, l'hiver); — mais les pièces symboliques comme le *Pot*



Théophile Gautier à l'époque des soirées d'*Hernani.*
(D'après un portrait inédit communiqué par Judith Gautier.)

de fleurs ou des vers comme ceux qui terminent *Ce que disent les hirondelles* :

> Je comprends tout ce qu'elles disent,
> Car le poète est un oiseau
> Mais captif, ses élans se brisent
> Contre un invisible réseau.

sont chez Gautier d'exceptionnels vestiges du romantisme.

Le travail du poète « émailliste, graveur sur pierres fines » est des plus délicats. Dans la description il ne comporte pas les larges touches, mais les traits nets, tracés avec un soin minutieux et patient. Th. Gautier suit son modèle, et le reproduit détail par détail, détachant l'une de l'autre les sensations vives, précises, faisant ressortir celles qui sont dominantes, si bien que finalement l'image est nette, avec des contours arrêtés, des couleurs tranchées, un relief vigoureux.

Comme le matériel de son art c'est le mot, Th. Gautier a l'extrême souci du mot juste, du mot propre ; et comme le mot propre par excellence est souvent le terme technique, il arrive que le poète paraît faire un abus d'érudition là où il n'y a pour lui que nécessité d'expression.

La forme rythmique est appropriée à la conception : Th. Gautier affectionne les vers courts (octosyllabes surtout) réunis en petits groupes; aussi donne-t-il parfois une impression de gracilité et de monotonie; mais il dédaignait le « rythme commode » de l'alexandrin.

Importance de Th. Gautier dans notre littérature. — Indifférent à l'idée, à la valeur morale de l'œuvre littéraire, Gautier a donné le modèle de la poésie uniquement soucieuse d'atteindre la beauté, de vaincre par « l'art robuste » la « forme rebelle ». Ne proposer

comme fin à l'art que la production de la beauté artistique, c'était formuler la théorie de « l'art pour l'art ».

Adepte du romantisme, Th. Gautier donna pourtant l'exemple de l'œuvre en un sens la moins romantique, puisqu'elle éliminait le plus possible la personnalité du poète, et qu'à un exotisme, à une « couleur locale » de fantaisie, elle substituait l'évocation exacte des choses ; ce que l'écrivain n'a pas vu, il peut le faire revivre, mais en appuyant sa « résurrection » sur une documentation précise : le *Roman de la Momie* ou *Arria Marcella* annoncent déjà la *Salammbô* de Flaubert, et sont aussi impersonnels et vrais que les nouvelles de Mérimée.

Un disciple de Théophile Gautier : Banville (1823-1891). — Théophile Gautier ouvrait une carrière toute différente de celle qu'ont suivie les romantiques. Le culte de la forme, qu'il avait eu à un si haut degré, fut poussé jusqu'à l'extrême par Théodore de Banville qui, maniant les rythmes avec une dextérité sans égale et réalisant parfois de véritables « acrobaties » de versification, a mis la poésie dans la perfection et le charme de la facture : l'enveloppe est merveilleuse, souvent on la souhaiterait moins vide. De son œuvre abondante citons les *Odes funambulesques* (1857), au titre caractéristique, et *les Exilés*.

NOTES CHRONOLOGIQUES

MÉRIMÉE : *Théâtre de Clara Gazul*, 1825; *la Guzla*, 1827 ; *Chronique du temps de Charles IX*, *Matteo Falcone*, 1829; *Colomba*, 1841 ; *Carmen*, 1847. — TH. GAUTIER : *Poésies*, 1830; *Albertus*, 1833 ; *la Comédie de la mort*, 1838. Voyage en Espagne, 1840 ; *España*, 1845 ; *Émaux et Camées*, 1852; Voyage en Italie, 1853; à Constantinople, 1853; *le roman de la Momie*, 1858; *Fracasse*, 1863. — Voyage en Russie, 1867. — BANVILLE : *Les Exilés*, 1867.



CHAPITRE LX

SOMMAIRE :

Sa vie. — Intérêt de ses poésies et de son roman. — Développement et principaux caractères de sa critique.

Vie. — Poésies et roman. — Sainte-Beuve (de Boulogne-sur-Mer), après de solides études classiques, suivit les cours de la Faculté de médecine ; il fut un des premiers adeptes du romantisme, et écrivit au *Globe*. Devenu l'ami de Hugo (à la suite d'un article sur les *Odes et Ballades*), il fut un habitué du « Cénacle ». Il rendit aux jeunes novateurs le service de leur donner des ancêtres en montrant que la poésie du XVIe siècle n'était rien moins que classique (*Tableau de la poésie française au* XVIe *siècle*, 1828). Peu après, il publia des vers (*Poésies de Joseph Delorme*) dont le médiocre succès lui fut une déception. Ni les *Consolations* ni les *Pensées d'août* ne valurent non plus à leur auteur une renommée de grand poète.

Cependant les poésies de Sainte-Beuve intéressent le développement de notre littérature : à côté d'une tendance presque maladive à exprimer tout ce qui est individuel, particulier au poète, — il y a là du romantisme exaspéré, — certaines pages révèlent une véritable originalité dans le fond et dans la forme : simplicité,

familiarité, toutes voisines de la réalité et de la prose. Elles indiquent une voie où d'autres, plus tard, s'engageront.

Sainte-Beuve fit aussi un essai dans le roman : *Volupté* (1834), à côté d'outrances romantiques, révèle son goût pour l'analyse morale, son aptitude à étudier un caractère, à en suivre la formation et la déformation, à y relever les traces des influences extérieures ou physiologiques, aptitude qui va faire de lui un maître de la critique.

Déjà il a « pris position de critique » dans les grandes revues et les grands journaux du temps (*Globe*, *Revue des Deux Mondes*, *de Paris*, *National*). Jusqu'en 1865 il travaille pour vivre; il professe, dans les universités de Lausanne, de Liége, les cours qui, remaniés et complétés, deviendront *Port-Royal* (1840-1860) et *Chateaubriand et son groupe littéraire* (1860); il est chargé d'un enseignement, soit au Collège de France, soit à l'École normale; il tient dans des journaux le feuilleton littéraire (*Lundis*, *Nouveaux lundis*). Sénateur, il se fit le défenseur des idées libérales, démocratiques.

La critique de Sainte-Beuve : ses principaux caractères. — Dans la critique de Sainte-Beuve, il faut d'abord faire des réserves sur ce que les amitiés, surtout les jalousies ou inimitiés personnelles, lui ont dicté parfois d'injuste; ensuite nous noterons que ses conceptions ne sont pas restées immuables, mais ont évolué en s'éloignant du romantisme.

Avant Sainte-Beuve la critique est représentée par Villemain, qui expose des vues générales, trace des tableaux d'ensemble. Sainte-Beuve, parti de l'idée que le critique est un soutien et un guide pour les jeunes auteurs, donne sur leurs œuvres ses impres-

sions personnelles et fait ainsi de la critique romantique. Mais déjà se manifeste le besoin dominant de son esprit : connaître les auteurs pour comprendre leurs productions.

Pris d'ensemble, Sainte-Beuve est par-dessus tout une intelligence qui veut comprendre les objets où elle s'arrête. Dans sa vie il a été curieux de tout et ne s'est attaché à rien qu'à la critique. Ici, faisant taire en lui toute prévention artistique, morale, philosophique, il tâche de comprendre les œuvres en les rattachant étroitement aux hommes qui les ont produites : « *La production littéraire n'est point... séparable du reste de l'homme et de l'organisation... L'étude littéraire me mène tout naturellement à l'étude morale.* » Pour reconstituer les individus, il recherche leurs origines, « leurs parentés immédiates et prochaines, le premier groupe d'amis et de contemporains dans lequel ils se sont trouvés au moment où leur talent a éclaté », le moment de leur première gloire, celui de leur déchéance. Ainsi « replacé dans son cadre, chaque ouvrage d'un auteur acquiert tout son sens historique et littéraire ».

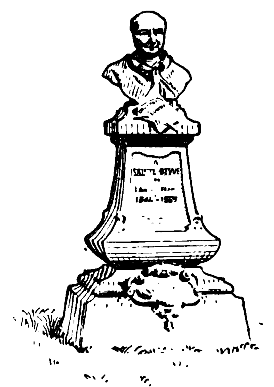
Par son goût de la vérité et sa pénétration d'analyse, Sainte-Beuve s'éloigne des romantiques; *Port-Royal* et *Chateaubriand* procèdent de l'esprit *réaliste* qui se manifeste déjà et va dominer dans la littérature comme dans l'art.

Sur la fin de sa carrière, après 1850, Sainte-Beuve a salué l'avènement d'une critique plus scientifique que la sienne, protestant qu'il avait toujours eu le goût des « directions positives » ; mais, en face des tendances nouvelles, il a précisé et affirmé le caractère de sa méthode. Il a sauvegardé sa liberté du joug de la science, revendiquant pour la pénétration psychologique et artistique, personnelle au critique, sa juste part :

« La critique ne saurait devenir une science positive; elle restera un art, et un art très délicat », car, malgré toutes les explications, il subsiste dans l'œuvre « une partie inexpliquée, inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie ». On comprend dès lors que Sainte-Beuve n'ait fait que des études « individuelles », des « monographies ».

Conclusion. — Sainte-Beuve se détache de la critique de son temps et la domine : il ne juge pas d'après des idées morales comme Vinet ou Nisard, ni d'après sa passion comme un Barbey d'Aurevilly, mais d'après sa science et avec son intelligence. C'est un artiste animé déjà de l'esprit réaliste qu'il voit triompher autour de lui.

Son style n'a pas de qualités fortes et marquantes : sa phrase souple est parfois nonchalante; ornée, précieuse même par trop de recherche, elle manque de solidité ; mais elle est claire et agréable à lire.



Le monument de Sainte-Beuve, au Jardin du Luxembourg.



SOMMAIRE : Développement de l'esprit scientifique et réaliste. — Union de la science et de l'art. Le naturalisme. — La critique. — Les influences étrangères. — Publicistes et orateurs. — La chanson.

Développement de l'esprit scientifique et réaliste. — L'esprit romantique peu à peu s'est effacé de la littérature. Religieux, spiritualiste, idéaliste, enthousiaste et féru d'idées humanitaires chez les lyriques, chez George Sand, chez Michelet, partout il avait un double caractère essentiel : 1° il est profondément individualiste ; — 2° ou bien il ignore la science, ou bien il ne se soumet pas absolument à ses directions : le romantique dit ce qu'il ressent, le penseur juge les idées philosophiques d'après ce qu'il lui en semble, choisissant arbitrairement dans les systèmes.

Mais la science s'est développée : astronomie, chimie, physique, histoire naturelle, mathématiques, se sont imposées par leurs progrès, leurs théories et leurs applications pratiques à l'attention des hommes qu'elles ne cesseront pas de retenir. Les travaux de Geoffroy Saint-Hilaire se poursuivent jusqu'en 1842 et ses *Principes de philosophie scientifique* sont de 1830. Les *Discours sur les révolutions de la surface du globe* de Cuvier ont une édition nouvelle en 1840. Arago a publié

son *Astronomie populaire*, que l'on réimprimera en 1865; les travaux de Dumas en chimie se poursuivent entre 1826 et 1848. Dans les mêmes années, Auguste Comte publie son *Cours de philosophie positive* (1830-1842), trop peu littéraire en sa forme pour nous arrêter, mais dont l'influence va se manifester dans la littérature de la génération prochaine. Les hommes dont les livres que nous allons étudier exprimeront la pensée et les goûts sont pénétrés de la supériorité de la science, aiment ce qui est réel, positif.

Le romantique regardait en lui; l'écrivain animé de l'esprit nouveau regardera hors de lui. Déjà nous avons vu les dissidents ou « transfuges » du romantisme : George Sand a évolué du roman de pure imagination vers le roman d'observation; les historiens ont appris à leurs lecteurs à *voir* les autres hommes; Balzac et Stendhal, Mérimée, Gautier, Sainte-Beuve, ont habitué le public à la représentation ou à l'analyse de la réalité.

La peinture elle aussi fera par les yeux l'éducation artistique du public dans le sens du vrai, du réel tout voisin de nous. Courbet (né en 1819), « l'élève de la nature », Millet surtout (né en 1814), reproduisent sur la toile ce qu'ils ont vu de leurs yeux, les gens de la campagne, les travailleurs tels qu'ils sont et non tels qu'on peut les rêver.

Union de la science et de l'art. Le naturalisme. — La science et l'art seront désormais unis. « Par la science, l'homme dégage les causes et lois fondamentales et les exprime en formules exactes et en termes abstraits; par l'art, il manifeste ces causes d'une façon sensible en s'adressant au cœur et aux sens de l'homme le plus ordinaire. » Ces paroles sont de Taine, un des maîtres

de la pensée française en cette seconde moitié du XIXe siècle; elles s'appliquent en littérature à la poésie, au roman, au drame; mais la science ne dédaignera pas, pour mieux s'assurer la conquête des esprits, d'emprunter à la littérature le prestige de son art ; des écrits scientifiques mériteront par les qualités de la forme d'enrichir le domaine des lettres, et par contre-coup détermineront ou du moins précipiteront tel mouvement littéraire : l'*Introduction à la médecine expérimentale* de CLAUDE BERNARD en est le plus bel exemple : publiée en 1865, elle sera une autorité pour les romanciers dits « naturalistes ».

Se mettre à l'école de la nature, reproduire la réalité, c'était déjà la règle des « classiques ». Mais, tandis que les classiques se réclamaient du sens commun, de la raison, les « réalistes », les « naturalistes » se réclament de la science.

La critique. — Le naturalisme remplace le romantisme sans qu'il y ait lutte ni formation de coteries littéraires. Tel, parti du romantisme, évolue vers le naturalisme; tel romantique (Hugo dans la *Légende des siècles*) essaye de se soumettre à la discipline naturaliste; dans tel naturaliste, nous relèverons des traces de romantisme. Les écrivains sont encouragés, combattus, instruits des sentiments et désirs du public par la critique. La critique aussi les tient au courant des résultats obtenus dans les domaines voisins de celui où ils travaillent. Citons JULES JANIN qui fait au *Journal des Débats* (à partir de 1853) la critique dramatique, — mais surtout EDMOND SCHÉRER que sa qualité d'étranger (Suisse) et sa connaissance des choses d'Angleterre et d'Allemagne mettent à même de porter des jugements intéressants sur la littérature contemporaine. PAUL DE



L'homme à la houe.
(D'après le tableau de Millet. — Musée du Louvre.

Saint-Victor est tout romantique par ce que sa critique a de personnel et son style d'éclatant.

Les universitaires exercent une action plus discrète en sa forme qu'au temps du romantisme. Ils n'ont plus de ces nombreux auditoires sur qui agissaient les Villemain, les Michelet, et nul orateur ne se révèle dans l'Université : les maîtres forment leurs élèves dans les cours fermés, dans les laboratoires.

Influences étrangères. — La pensée française subit dans la deuxième moitié du XIXe siècle des influences étrangères beaucoup plus nettes et plus certaines qu'au temps du romantisme. Les romantiques n'ont guère connu que superficiellement, lors même que, au témoignage de Sainte-Beuve, ils n'ont pas complètement ignoré, sauf de nom, les grands écrivains étrangers. Mais l'Angleterre nous apportera la théorie scientifique du transformisme de son Darwin, que notre Lamarck avait pressentie (traduction de Darwin : 1862). Elle nous enverra aussi les œuvres de ses romanciers : Dickens, Thackeray, dont le réalisme se mouille de sentimentalité, — de George Eliot aux préoccupations moralisatrices. La *Revue des Deux Mondes* initie son public, par la plume d'Émile Montégut (entre 1851 et 1858), au roman anglais et au roman américain.

L'influence allemande se marquera par le goût de l'érudition; ce sera même le mérite de nos écrivains savants, de Renan le premier, de conserver la sûreté de la science en rejetant la lourdeur de l'appareil scientifique. Les Gœthe et les Schiller sont traduits avec exactitude.

Publicistes et orateurs. — Un dernier caractère à noter si l'on veut se représenter l'esprit de l'époque où

va se développer la littérature naturaliste, c'est que le régime impérial, en provoquant l'union contre lui de toutes les forces d'opposition, détourna l'attention générale des grandes idées sociales qui s'étaient précédemment fait jour; mais l'esprit de lutte politique se développe et c'est lui que nous retrouvons d'abord dans la presse et l'éloquence parlementaire.

1. — La presse, si dur soit le régime auquel elle est soumise sous l'Empire, a Veuillot, Prévost-Paradol, Edmond About.

Louis Veuillot (1813-1883), sorti du peuple, se forma lui-même. Gagné au catholicisme, il s'en fit l'apôtre ardent. Esprit autoritaire, nature violente, pamphlétaire de race, il manie également l'ironie et l'invective; c'est un écrivain à la phrase pleine, ou nerveuse et incisive (*les Odeurs de Paris*, 1866).

Prévost-Paradol (1829-1870), formé dans l'Université, est un ironiste; spirituel, il écrit d'un style alerte. Il a étudié aussi les moralistes français.

Edmond About (1828-1885), également formé dans l'Université, sceptique et railleur à la manière de Voltaire, est un journaliste à la plume légère dont les pamphlets sont des causeries pétillantes d'esprit. Il a aussi porté sa fantaisie dans les relations de voyage (*La Grèce contemporaine*, 1855) et dans le roman (cf. chapitre LXVIII).

2. — L'Empire autoritaire n'a laissé à l'éloquence aucune liberté. L'Empire libéral lui permet de renaître, et la III[e] République la favorise.

Thiers, que nous retrouvons ici, a toujours sa parole claire, son esprit net; il avertit vainement l'Empire du danger allemand qui nous menace.

Jules Favre (1809-1880), avocat lyonnais, est un démocrate, républicain sous l'Empire, le chef de l'opposi-

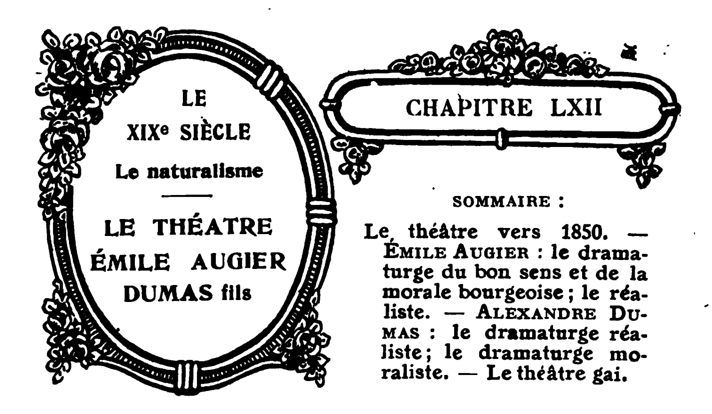
tion. Son éloquence passionnée, vigoureuse, ample dans ses mouvements, s'emporte parfois à des effusions mystiques où elle se trouble.

Léon Gambetta (1838-1882), de Cahors, avocat, entraîne ses auditeurs par son éloquence ardente, impétueuse, parfois trouble et de correction douteuse ; la conception est claire et séduit l'intelligence, mais la forme est bien médiocre lorsqu'on ne sent plus la chaleur de la passion.

La chanson. — La chanson, dans la mesure où, s'adressant à la foule, elle en exprime les sentiments, peut nous renseigner quelque peu sur l'état des esprits sous le Second Empire. Remarquons d'abord que l'inspiration démocratique et humanitaire de 1848, si elle se retrouve dans un assez grand nombre de chansons, n'a rien laissé ici qui intéresse la littérature. Mais ce que nous trouvons dans Pierre Dupont (1821-1870), qui reste avant tout le chansonnier de la vie rustique, — dans Gustave Nadaud (1820-1893), satirique malicieux et frondeur sans méchanceté, ce sont les idées moyennes, toutes réalistes.



Les Bœufs, d'après le tableau de Troyon.



SOMMAIRE :

Le théâtre vers 1850. — ÉMILE AUGIER : le dramaturge du bon sens et de la morale bourgeoise ; le réaliste. — ALEXANDRE DUMAS : le dramaturge réaliste ; le dramaturge moraliste. — Le théâtre gai.

État du théâtre vers 1850. — Le drame historique, que les romantiques avaient voulu substituer à la tragédie classique morte, a échoué malgré quelques succès passagers.

Le goût du public a même été ramené vers les spectacles classiques par le talent de certains acteurs (Rachel). Mais les écrivains qui ont essayé de faire de la tragédie, comme PONSARD avec sa *Lucrèce* (1842), n'ont atteint qu'un résultat honnête, un succès sans lendemain, sans effet sur notre littérature. Ponsard lui-même revient aux drames historiques modernes (*Charlotte Corday*, *le Lion amoureux*).

La scène va être occupée par la comédie.

Entre 1825 et 1850 le public a aimé les pièces de SCRIBE, auteur fécond, habile à agencer une intrigue, et sans autre intérêt. En même temps, le goût général pour l'observation, que développe le roman de Balzac, oriente les auteurs vers un théâtre qui mette en scène des mœurs contemporaines. Ponsard lui-même obtient ses plus durables succès avec des comédies de

mœurs (*l'Honneur et l'Argent*, 1853; *la Bourse*, 1856).

Une peinture des mœurs dans une comédie dramatique, tel va être le théâtre d'Émile Augier, et, dans ses commencements, celui d'Alexandre Dumas.

I. — ÉMILE AUGIER
(1820-1889)

Le dramaturge du bon sens et de la morale bourgeoise. Le réaliste. — Émile Augier (de Valence-sur-Rhône), ayant reçu l'éducation de la bourgeoisie libérale, a commencé par prendre position contre le romantisme, contre les exaltations passionnées (*Gabrielle*, 1849), contre la sentimentalité dangereuse en faveur de la femme déchue, contre sa prétendue rénovation et réhabilitation par l'amour (*le Mariage d'Olympe*).

Augier est un peintre de mœurs, dont le théâtre rappelle la *Comédie humaine*, — doublé d'un bourgeois honnête dont les œuvres sont morales. Il a mis sur la scène des situations telles qu'en offrait la société contemporaine; les événements sont tout d'actualité, empruntés à la vie des financiers et des journalistes (*les Effrontés*), à la vie politique (*le Fils de Giboyer*, *Lions et Renards*), à la vie des gens d'industrie et d'affaires (*Un beau mariage*, *Maître Guérin*).

Les comédies d'Augier nous montrent, dans le monde mêlé du second Empire, les conflits des appétits et des calculs, la rencontre des classes sociales : bourgeois enrichis et nobles ruinés (*le Gendre de M. Poirier*).

La question d'argent y prend toute l'importance qu'elle a dans cette société et que Balzac lui a déjà donnée ; elle n'est pas un simple moyen théâtral : c'est d'elle que tout dérive, elle noue presque toutes les

situations, c'est à elle que finalement tout se ramène.

C'est dans ses rapports avec la constitution et le maintien de la famille qu'Augier a mis en relief l'importance de cette question ; il a bien vu que la société repose sur la famille, dont la solidité et le bonheur dépendent des conditions du mariage et de l'honorabilité des parents.

La question du « mariage malheureux » et de sa correction par le divorce est exposée dans *Mme Caverlet.*

A travers des intrigues d'allure contemporaine, circulent des idées morales d'ordre moyen, bourgeoises :

Qu'un père ne marie pas sa fille à un noble ruiné (*le Gendre de M. Poirier*); qu'un homme de talent mais sans fortune se défie d'*un beau mariage* ; qu'un homme pauvre ne s'unisse pas à une coquette (*les Lionnes pauvres*) ; qu'un père ne croie pas que la dot suffise pour assurer le bonheur de sa fille (*Ceinture dorée*). L'incorruptible honnêteté du père est une condition d'existence de la famille : *Maître Guérin*, notaire trop habile, veut dépouiller un légitime propriétaire pour doter son fils; ce fils l'en empêche, sa femme le quitte, et voilà la famille désagrégée.

Ailleurs Augier montre l'action funeste de l'esprit systématique de raillerie, de la « blague » (*la Contagion*), ou bien, s'inspirant de la récente guerre franco-allemande, exalte le patriotisme (*Jean de Thommeray*).

Mais nulle part il n'y a de prédication morale : la morale sort de la comédie elle-même, claire pour le spectateur.

Qualités dramatiques. — La peinture des mœurs et la morale sont dans le cadre d'une comédie dramatique, de plus en plus émouvante, jusqu'au moment où la

noblesse de cœur d'un personnage amène le beau dénoûment souhaité par le spectateur.

Les personnages centraux sont vigoureusement construits, sans grande finesse ni minuties d'analyse, mais bien réels, vivants, d'un relief net. Certains, « sympathiques », sont conventionnels, affadis par la sentimentalité, mais ils sont rares et de tout second rang. Ceux qu'Augier a le mieux, le plus puissamment réussis, ce sont les demi-honnêtes gens; Poirier et Guérin sont les meilleurs : Poirier, le bourgeois enrichi aux prises avec son gendre l'aristocrate ruiné; se voyant berné, furieux de sa vanité découverte et raillée, il se venge en revenant à son naturel, à son rôle de beau-père qui tient les cordons de la bourse ; — Guérin, homme d'affaires retors et impitoyable, hors des affaires faux bonhomme épicurien, autoritaire dans son ménage.

Pour que la morale soit plus claire et que nulle susceptibilité ne soit blessée, à coté de ceux qu'il satirise, habilement Augier place les bons : Verdelet et de Montmayran, le bourgeois sensé et le marquis brave, en face de Poirier et de Presles; Sergines, le journaliste vertueux, en face de Vernouillet (*les Effrontés*).

Le style d'Augier, pas plus la prose que les vers, n'a de brillantes qualités, mais il est d'une convenance parfaite avec les caractères des personnages.

II. — ALEXANDRE DUMAS FILS
(1829-1895)

Le dramaturge réaliste. — Fils du fécond romancier populaire et dramaturge romantique, mêlé dès sa jeunesse aux mœurs libres du monde des théâtres, Alexandre Dumas débuta lui-même dans les lettres par

des romans et des nouvelles sans intérêt littéraire.

Sa première pièce, tirée d'un de ses romans, *la Dame aux Camélias* (1852), est par certains côtés apparentée au romantisme : c'est l'amour régénérant la femme déchue, avec l'attrait morbide de la maladie (la phtisie) qui ronge l'héroïne. Mais, par ailleurs, cette pièce marque la rupture au théâtre avec l'évocation romantiques du passé : les faits se placent à l'époque contemporaine, les décors représentent un intérieur de 1850. Peu après, dans la même voie, celle de l'étude des mœurs, Dumas donne *le Demi-Monde*, peinture d'un milieu que la vie lui a permis d'étudier de près : il s'affirme comme un « réaliste » qui transporte sur la scène la vie telle qu'il la connaît, les situations qu'il a constatées, la sienne avec *le Fils naturel*, celle de son père dans *le Père prodigue*.

Le dramaturge moraliste. — Mais déjà dans ces pièces perce le souci des problèmes sociaux : *le Fils naturel* prélude aux pièces à thèses dont la première est *les Idées de Mme Aubray* (1867). Ici apparaît dans toute son intégrité la conception nouvelle de Dumas : la pièce est construite pour illustrer une idée de l'auteur, qu'un personnage expose, dont la discussion tient une place importante, et que les événements font entrer, en le frappant vivement, dans l'esprit du spectateur.

Dans les *Préfaces* qu'il écrivit alors pour les pièces antérieures, Dumas fait ressortir cette conception nouvelle du théâtre et en soutient l'opportunité: « Inaugurons le théâtre utile... Toute littérature qui n'a pas en vue la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique, malsaine, née morte. »

Le théâtre n'est donc plus une simple représentation de la vie où l'on peut, comme chez Augier, voir la véri-

fication d'une morale courante : il doit travailler à la transformation de cette morale. Dumas attaque « les préjugés, conventions et qu'en-dira-t-on dans lesquels la société vit tant bien que mal », les mauvaises lois qui sacrifient l'enfant et la femme à l'égoïsme de l'homme, prêchant « le pardon et la pitié qui doivent se mettre à l'œuvre pour réparer les ravages de la passion ».

Il semble que les douloureux événements de 1870-71 contribuèrent à fortifier en Dumas sa conviction. Et pourtant, à la fin de sa carrière, il douta : « Ce n'est pas au théâtre que l'humanité demandera jamais la solution des grands problèmes qui l'agitent. »

Qualités dramatiques. — Les drames qui illustrent ses idées, Dumas les conçoit rapides, violents; « il faudrait les subir comme un accès de fièvre ». (*La Princesse Georges*, *la Visite de noces*, en sont de typiques exemples.)

Les caractères ne sont pas fouillés, mais les traits essentiels en sont fortement mis en lumière. Des scènes d'une vigoureuse réalité nous ramènent à la vie lorsque le souci de la thèse tendrait à nous en éloigner. Le dialogue est pressé, le style plus négligé, plus près de la vérité dans les premières pièces, plus brillant dans les autres. La dernière pièce d'Alexandre Dumas, *Francillon* (1887), fait sentir tout ce que peut le talent de ce séduisant dramaturge, lorsque, n'étant plus obsédé de la thèse à soutenir, il unit le charme de la forme à la vérité d'une représentation de la vie que regarde avec sympathie un philosophe humanitaire. Il faut aussi reconnaître que parfois la thèse nuit à l'intérêt dramatique : *l'Ami des Femmes* est tout en conversations ; dans *la Femme de Claude*, dans *l'Étran-*

gère, Dumas en vient à dépouiller ses personnages de toute vérité, de toute vie, pour en faire des symboles.

Conclusion. — A côté de ce qui en fait peut-être aux yeux du spectateur le principal attrait : la peinture réaliste des mœurs, le théâtre d'Alexandre Dumas représente un remarquable effort pour réintégrer dans la littérature, qui l'avait perdu, le souci de l'action morale et sociale. Cet effort ne devait pas être stérile; à la fin du XIXe siècle, un tel souci domine et dirige précisément presque toute notre littérature.

III. — LE THÉATRE GAI

A côté de la comédie sérieuse, se développe le théâtre gai, dont la seule préoccupation est de faire rire et qui trahit un des caractères de la société contemporaine : l'avidité du plaisir et des jouissances matérielles immédiates.

— ÉMILE LABICHE (1815-1888) unit à la fantaisie la plus libre dans la contexture de ses vaudevilles le bon sens (*Voyage de M. Perrichon*, 1860) ou l'exactitude de l'observation (*la Cagnotte*, 1864).

— Dans les livrets d'opérette, MEILHAC et HALÉVY donnent libre cours à la bouffonnerie des inventions, mais surtout présentent sous les aspects grotesques de la parodie tout ce que l'on a coutume d'admirer ou de respecter (*la Belle Hélène*).

Ludovic Halévy (1834-1908) a laissé en outre des romans plaisants, satiriques et réalistes (*la Famille Cardinal; l'Abbé Constantin*).

Henri Meilhac (1832-1897) a écrit quelques comédies fantaisistes et avec Halévy *la Vie parisienne*.

— VICTORIEN SARDOU (1813-1908) conquiert avec les

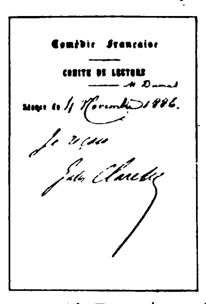
Pattes de mouche (1860) un succès qui ne le trahira pas. Il excelle à machiner, à intriguer sur des riens une comédie vide d'observation sérieuse, mais amusante, où se mêle parfois le pathétique, mais qui finit bien. Il a écrit aussi des drames historiques à grand effet (*Patrie*, *Mme Sans-Gêne*, *l'Affaire des Poisons*).

— ÉDOUARD PAILLERON (1834-1899) est sorti de la médiocrité avec *le Monde où l'on s'ennuie* (1881), peinture d'une société mondaine, pédante et fausse.

NOTES CHRONOLOGIQUES

AUGIER : *Gabrielle*, 1849; *le Gendre de M. Poirier*, 1854; *le Mariage d'Olympe*, 1855; *Ceinture dorée*, 1855; *les Lionnes pauvres*, 1858; *Un beau Mariage*, 1859; *les Effrontés*, 1861; *le Fils de Giboyer*, 1863; *Maître Guérin*, 1864; *la Contagion*, 1866; *Lions et Renards*, 1870; *Jean de Thommeray*, 1874; *Mme Caverlet*, 1876; *les Fourchambault*, 1878.

DUMAS : *la Dame aux camélias*, 1852; *le Demi-Monde*, 1855; *le Fils naturel*, 1858; *Un Père prodigue*, 1859; *l'Ami des femmes*, 1864; *les Idées de Mme Aubray*, 1867; *Une Visite de noces*, 1871; *la Princesse Georges*, 1871; *la Femme de Claude*, 1873; *l'Étrangère*, 1876; *Francillon*, 1887.


Comédie Française
COMITÉ DE LECTURE
1886.

Lecture d'une pièce à la Comédie Française. — Bulletin de réception.



LE XIXe SIÈCLE

Le naturalisme

LECONTE DE LISLE (1818-1894)

CHAPITRE LXIII

SOMMAIRE : LECONTE DE LISLE. — La réprobation des confidences romantiques. — Conceptions philosophiques. — L'évocation du passé. — La nature. — L'expression. — POÈTES SECONDAIRES.

Renseignements biographiques. — Né à l'île de la Réunion, après des voyages de jeunesse aux Indes et dans les îles de la Sonde, Leconte de Lisle s'occupe à Paris d'antiquités grecques, traduit Théocrite, Homère, avec un remarquable souci de fidélité, et adapte Eschyle à notre scène (*les Érynnies*). L'Empire lui servit une pension, et la République le fit bibliothécaire au Sénat.

De 1852 à 1862 il donna les *Poèmes Antiques* et les *Poèmes Barbares*, en 1884 les *Poèmes Tragiques*. Les *Derniers Poèmes* sont posthumes (1895).

Réprobation des confidences romantiques. — Un des caractères du romantisme est la confession ou même l'étalage des sentiments personnels : souffrances, affections, haines. Leconte de Lisle réprouve « l'aveu public des angoisses du cœur », où il ne voit que « vanité et profanation » (*Préface* des *Poèmes Antiques*). Lui, par fierté et pudeur, il se refuse à livrer au public les secrets de sa vie sentimentale. Il dit à la foule:

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal.
(POÈMES BARBARES, *les Montreurs.*)

Il s'écarte donc de la voie tracée par les Lamartine, les Musset, les Hugo. Avec Vigny il a de commun cette réserve hautaine. Mais, s'il ne fait pas au lecteur la confidence détaillée de sa vie, du moins, comme Vigny, nous révèle-t-il les grands aspects de sa philosophie.

Conceptions philosophiques. — La pièce intitulée *Dies irae*, la dernière des *Poèmes Antiques*, mise comme au centre de sa grande œuvre poétique, l'éclaire tout entière. En voici les idées principales.

L'esprit humain, vieux de tout son passé, las de chercher, dans un avenir que nulle lueur n'illumine, son idéal, « son Dieu qui ne doit point venir », se retourne vers ce qui fut, et sent renaître en lui la jeunesse du monde. Alors, dans une revue rapide s'évoquent les civilisations disparues, chacune avec son idéal suprême, avec ses dieux, — et cette évocation reprise et développée constitue précisément une grande partie de l'œuvre de Leconte de Lisle.

Mais le poète souffre de vivre en un siècle platement réaliste, dont l'esprit utilitaire, — Flaubert dira « bourgeois », — ne sent rien de ce qui est grand, de ce qui est noble, et

Les Muses à pas lents, mendiantes divines,
S'en vont par les cités, en proie au rire amer.

Puisque la vie n'a plus d'idéal, il ne reste qu'à se plonger dans la contemplation des magnifiques spectacles de la nature, à en jouir pleinement, à s'abîmer en elle :

Reprends-nous, ô Nature, entre tes bras sacrés.

Peut-être dans cette contemplation l'homme trouvera-t-il des dieux inconnus. Mais, si la nature elle aussi nous laisse déçus, un seul refuge nous reste, la « divine mort », qui nous rendra « le repos que la vie a troublé ».

Suivons plus loin la pensée du poète. Cette mort elle-même qu'il appelait, espérant y trouver le repos complet,

> L'irrévocable mort est un mensonge aussi.
> (POÈMES BARBARES, *L'Ecclésiaste.*)

Rien ne meurt d'une mort absolue, définitive, et le poète

> écoute épouvanté
> Le long rugissement de la Vie éternelle.
> (*Ibidem.*)

Le repos ne sera possible aux êtres que lorsque, dans un cataclysme cosmique, la terre périra : alors

> Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants.
> (POÈMES BARBARES, *Solvet sæclum.*)

Tel est le développement de la pensée que l'on peut suivre à travers les poèmes de Leconte de Lisle. Un pessimisme incurable et désespéré en est l'essence. Le poète n'y échappe point, comme Vigny, par une haute morale, mais aux deux étapes que nous venons de marquer se rattachent les deux grandes séries de ses poèmes :

a. En lui l'esprit humain revit sa jeunesse première ;
b. Il cherche l'oubli dans le spectacle de la nature.

L'évocation du passé. — Dans une sorte de « légende des civilisations », reconstituées d'après les résultats des recherches scientifiques et les enseignements de son expérience, non pas selon les fantaisies d'une imagination divinatrice, Leconte de Lisle évoque : la religion

et la philosophie védiques, les sages brahmanes qui, au milieu de la vie monstrueusement puissante des Indes, aspirent à l'anéantissement de la pensée, — la vie morale grecque dont le culte fut celui de la Beauté, qui en fit une déesse et la réalisa si parfaitement dans des sculptures éternelles (toute la suite des poèmes qui se rapportent à la Grèce est un long hymne à la beauté), — l'aspect hébraïque de la pensée humaine, — et ceux qu'elle revêtit surtout chez les peuples du Nord, en Espagne, dans notre moyen âge.

La nature. — Dans le spectacle de la nature, Leconte de Lisle trouve une leçon d'impassibilité :

Au fond de tes fureurs comme au fond de tes joies,
Ta force est sans ivresse et sans emportement.
(POÈMES BARBARES, *la Ravine Saint-Gilles*.)

De l'impassibilité seule peut sortir le bonheur :

Heureux qui porte en soi, d'indifférence empli,
Un impassible cœur sourd aux rumeurs humaines.
(*Ibidem*.)

Indifférent donc aux rumeurs humaines, il essaye de fixer par la poésie les aspects des êtres.

Il a dit la nature de notre pays, ses apparences aimables et joyeuses, sa grâce charmante qui convient au bonheur (*Juin*). Il a dit aussi les heures où elle semble anéantie sous l'implacable ciel d'été (*Midi*), lorsqu'elle plaît à celui qui cherche l'oubli des hommes

Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur sept fois trempé dans le néant divin.

Il a surtout dit la nature étrangement belle et puissante des tropiques, les forêts et les déserts avec les animaux qui les hantent.

L'expression. — A force de la contempler, de ses yeux de chair ou dans son imagination, Leconte de Lisle a fini par sentir, comme personne avant lui, toute la beauté de la nature, si variée dans ses spectacles et les formes de ses êtres. Il y a intéressé tous ses sens, et il est arrivé à traduire par la parole, avec une netteté incomparable, les impressions de lumière, depuis les orgies de couleurs vives jusqu'aux nuances les plus délicates, à donner, par le choix des mots et le rythme, la sensation des bruits, l'illusion du mouvement aperçu et jusqu'à celle du contact. Il voit les êtres comme le ferait un statuaire, et ses vers ont le relief, parfois la dureté, d'une œuvre sculpturale.

POÈTES SECONDAIRES

L'inspiration philosophique ou scientifique dans la poésie. — Indépendants. — Les poèmes de Leconte de Lisle avaient paru au moment où l'exil de Hugo laissait plus libre la scène littéraire : les contemporains admirèrent en eux à la fois l'inspiration philosophique et la forme impersonnelle et impeccable dans sa beauté.

L'inspiration philosophique avait déjà transformé ou nourri la poésie des grands romantiques : Lamartine sur le tard, Vigny surtout ; des poètes, restés à un rang secondaire, mais encore intéressants, les imitent. On dit moins ses sentiments, les aventures de son cœur, et plus les conceptions de son esprit.

VICTOR DE LAPRADE (1812-1883), entre 1839 et 1876, met dans ses *Poèmes* (*évangéliques*, *civiques*) ou dans le *Livre d'un père* sa philosophie spiritualiste, chrétienne, idéaliste.

LOUIS BOUILHET (1822-1869), tout romantique par certains aspects, se soumet à une discipline réaliste et

s'inspire de la science (*Mélaenis*, 1851; *Festons et Astragales*, 1859; *Dernières chansons*, 1872).

LOUIS MÉNARD (1822-1901), dont son ami Leconte de Lisle subit, au point de vue philosophique, l'influence, eût été un grand poète si la perfection de la forme avait égalé dans ses vers la hauteur de la pensée (*Poèmes*, 1855; *Rêveries d'un païen mystique*, 1870).

LOUISE ACKERMANN (1813-1890) exprime avec force les angoisses de l'indétermination où la laisse une philosophie qui a détruit ses croyances religieuses ou idéalistes, sans qu'elle trouve le repos de l'esprit et la satisfaction du cœur dans les conceptions positivistes (*Contes et Poésies*, 1863; *Poésies philosophiques*, 1874).

JOSÉPHIN SOULARY, de Lyon (1815-1891), acquit par ses *Sonnets humoristiques* (1858) et ses *Figulines* (1862) la renommée d'un artiste, d'un « ciseleur » émérite. C'est un des promoteurs du mouvement régionaliste.

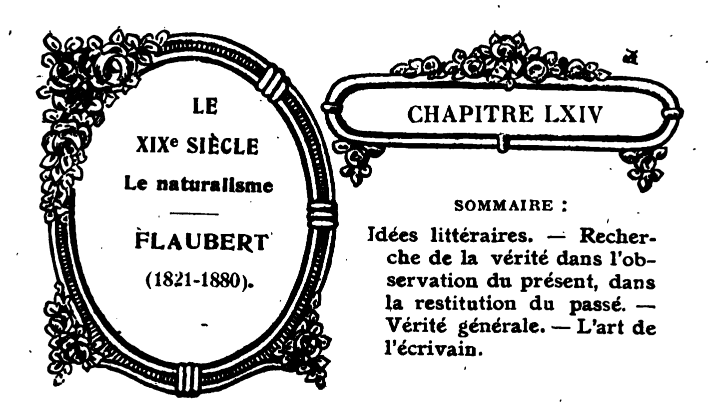
CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867) se place en dehors de toute école par une œuvre courte et mêlée. A côté de bizarreries, de brutalités, d'horreurs même, *les Fleurs du Mal* (1857) renferment des pièces qui révèlent une aptitude remarquable soit à percevoir et à traduire des sensations extrêmement fines (*les Chats*), soit à trouver un symbole (*l'Albatros*), — mais surtout le goût du vers dont les sonorités et les rythmes expressifs, dont la perfection, font de ce poète souvent malsain un de nos plus remarquables artistes.

NOTES CHRONOLOGIQUES

LECONTE DE LISLE. — *Poèmes Antiques*, 1852. — Traduction de Théocrite, 1861. — *Poèmes barbares*, 1862. — Traduction d'Homère, 1866-67. — *Les Érinnyes*, 1873. — *Poèmes tragiques*, 1884.



Frontispice inédit de Ruty
pour *Les Fleurs du Mal* de BAUDELAIRE.



LE XIX[e] SIÈCLE

Le naturalisme

FLAUBERT

(1821-1880).

CHAPITRE LXIV

SOMMAIRE :

Idées littéraires. — Recherche de la vérité dans l'observation du présent, dans la restitution du passé. — Vérité générale. — L'art de l'écrivain.

Idées littéraires. — Indépendant par situation de sa fortune, Gustave Flaubert (de Rouen) put, entre 1857 et 1877, réaliser ses conceptions littéraires. Révolté contre les romantiques « qui hurlent à la lune », qui « pleurent devant la mer », contre ceux qu'il appelle des « cabotins » parce qu'ils jouent de leurs sentiments, — il affirme que l'œuvre littéraire doit être impersonnelle : « Tu prendras en pitié l'usage de se chanter soi-même... l'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu ». Cet idéal est proche de celui des classiques.

L'artiste qu'était Flaubert, appliquant son observation à d'autres objets qu'à lui-même, fut guidé par un double souci : *faire vrai, faire beau.*

Recherche de la vérité. — Flaubert a tenté d'atteindre la vérité en étudiant deux genres d'objets : les uns contemporains, tout voisins de lui et observés directement, — les autres pris dans le passé, reconstitués avec les données de la science.

a. LES ROMANS D'OBSERVATION CONTEMPORAINE. — *Madame Bovary, Éducation sentimentale* et le conte de

Un cœur simple sont les œuvres de la première catégorie auxquelles Flaubert donna leur forme définitive.

Madame Bovary (1857) unit la pénétrante étude d'un caractère à la peinture exacte du milieu où il se développe. L'écrivain analyse avec précision la formation sentimentale d'Emma Bovary et suit de près les progrès du divorce moral qui se produit entre cette femme mal équilibrée, toujours dans l'attente et à la recherche d'un bonheur insaisissable, et son mari, nature simple, vulgaire, mais honnête.

Flaubert ne sépare point son héroïne, dans la série de ses désillusions et de ses chutes, du milieu où elle vit ; elle s'y meut, en subit constamment le contact, et la manière dont elle en est affectée, dont elle réagit, nous la fait mieux comprendre, nous la rend plus présente : pour que ce soit bien la vie d'Emma Bovary que nous ayons sous les yeux, il faut que nous voyions tous les gens qui s'agitent autour d'elle, avec qui elle est en relations journalières. Ces gens, petite noblesse de campagne, bourgeois et commerçants, paysans, domestiques, apparaissent et se groupent non pas au gré du caprice de l'écrivain, et simplement pour lui fournir l'occasion de les décrire, mais selon la vérité, les nécessités de la vie même, le développement naturel des événements.

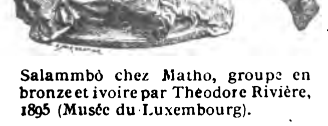
D'une vérité impitoyable dans l'observation est aussi *l'Éducation sentimentale*, où Flaubert montre l'écart entre les rêves et la réalité, où la vie donne leçon sur leçon, démenti sur démenti à l'imagination du jeune homme qui tombe peu à peu de ses illusions à la platitude de l'existence bourgeoise, terne et monotone.

Un cœur simple (dans *Trois contes*) prouve que la réalité la plus modeste peut fournir à l'écrivain le sujet d'une admirable nouvelle. C'est le tableau d'une pauvre

vie, humble, toute de dévoûment obscur, toute d'affection gauche qui se manifeste d'une manière naïve et parfois ridicule; le cadre en est une cuisine ou le galetas d'une servante, et la conclusion une mort douloureuse et pitoyablement grotesque.

Bouvard et Pécuchet, inachevé, n'est qu'un assemblage de matériaux, une collection des plates sottises de la bêtise voulant réaliser un rêve absurde.

b. Les reconstitutions du passé. — Appliquant, avec le secours de l'érudition, de la science, sa méthode à des objets qu'il était impossible d'atteindre directement, Flaubert a voulu faire vivre, comme des hommes et des femmes de son temps, des hommes et des femmes du passé : *Salammbô, Hérodias, la Légende de saint Julien l'Hospitalier, la Tentation de saint Antoine*, sont les fruits de cette tentative. Qu'il s'agisse de Carthage au temps de la révolte des mercenaires, de l'Orient juif au temps d'Hérode-Antipas, d'une mystique légende médiévale ou de la vie d'un solitaire au IVe siècle chrétien, la méthode de Flaubert est la même : à l'observation scrupuleuse il substitue, pour donner une base ferme à son travail, une documentation abondante et le plus sûre qu'il se peut. En cela il procède bien différemment des romantiques, bien qu'on puisse trouver un vestige du romantisme dans son amour pour l'Orient



Salammbô chez Matho, groupe en bronze et ivoire par Théodore Rivière, 1895 (Musée du Luxembourg).

aux vives couleurs et le moyen âge si pittoresque.

Mais, dûment documenté par la lecture d'ouvrages spéciaux, Flaubert ne se fait pas l'esclave du renseignement scientifique : « Je me moque, dit-il à propos de *Salammbô*, de l'archéologie » ; si la couleur n'était pas une, s'il n'y avait pas « harmonie » dans les détails descriptifs, dans les manifestations des caractères, dans les rapports des passions et de la religion de ses personnages, il se croirait « dans le faux ». Pour faire vrai, il se reconnaît le droit d'ajouter, mais avec le discernement et l'intuition de l'artiste, aux données de la science.

De là vient sans doute que, dans la rédaction définitive de la *Tentation*, à ces tableaux d'un pittoresque vigoureux ou fantastique que sont la vie d'Antoine et ses hallucinations, il ait ajouté la vision symbolique qui donne au livre son sens philosophique : le grouillement des êtres, le pullulement de la vie, avec au fond de tout l'atome; Antoine, ayant vu la vie naître, le mouvement commencer, en ressent un bonheur immense, et, en pensée, il s'absorbe dans la matière. Certes, on reconnaît ici les idées positivistes qui régnaient dans les esprits au temps de Flaubert bien plutôt que chez les solitaires des thébaïdes chrétiennes.

Vérité générale et absence d'impassibilité. — Le souci de « faire vrai » n'entraîne pas dans l'œuvre de Flaubert indifférence et impassibilité. « Laisser voir mon opinion sur les gens que je mets en scène, non... je ne m'en reconnais pas le droit. Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est faux au point de vue de l'exactitude. » Il va de soi que la « moralité » sera d'autant plus intéressante qu'elle



sera plus prochaine, et que s'il faut en chercher une, c'est dans les romans du premier groupe. Le roman contient une moralité, parce qu'il est d'une vérité non particulière, exceptionnelle, mais générale : Mme Bovary, Frédéric Moreau (de l'*Éducation sentimentale*), sont des individus qui ont valeur de types ; le cas d'Emma Bovary est au fond celui de toutes les femmes en qui un ferme bon sens, une bonne santé morale, ne prévalent pas contre une exaltation romanesque, une imagination et une sentimentalité exagérées.

N'étant pas indifférent à la valeur morale de son œuvre, l'écrivain ne peut être impassible : Flaubert n'intervient jamais pour forcer nos sentiments, mais on sent chez lui ce « coin de sympathie » que Sainte-Beuve souhaitait dans l'œuvre réaliste. Pour les gens qui peinent, qui travaillent, qui souffrent, il a toujours, à quelque moment au moins, affection ou pitié. Son inlassable et méprisante ironie ne couvre de ridicule que les sots béats dans leur félicité, tel le Homais de *Madame Bovary*.

Recherche de la beauté : l'art de l'écrivain. — Flaubert ne séparait pas les deux obligations de son art : faisant *vrai*, il voulait en même temps faire *beau*.

Lorsqu'il trace un portrait, décrit les choses, fait une narration, s'il donne l'impression de la vérité, ce n'est pas tant par l'abondance que par le choix des détails exacts et dont la notation est originale. Rappelons-nous les leçons qu'il donnait à Maupassant : « Il me forçait, dit celui-ci, à découvrir des choses un aspect qui n'ait été vu et dit par personne... à exprimer en quelques phrases une chose de manière à la particulariser nettement. » Sobriété, netteté

exactitude, sont trois des qualités du style de Flaubert.

Grand admirateur de Hugo, Flaubert sentait vivement la beauté de la forme. Il voulait « que la phrase fût rythmée comme le vers », eût sa grâce, son harmonie, qui la fît goûter indépendamment de ce qu'elle exprime. Il estimait que pour y arriver il n'est pas de moyens méprisables : la correction, la cohérence des images, — que les romantiques n'eurent pas toujours, — ont leur importance; mais ce qu'il cherchait avec patience, acharnement, et presque au prix de véritables souffrances, c'était le mot qui donne « la sensation des choses », le charme qui émane des « sonorités de la phrase ». Il était pour lui-même le juge le plus difficile : « Il faut écrire pour soi, disait-il, c'est la seule chance de faire beau. »

Conclusion. — En vingt ans Flaubert produisit une œuvre peu abondante, mais dont la plus grande partie, par la solidité et la vérité du fond, par l'art de la forme, lui assure la gloire d'avoir été l'un des maîtres du roman français.

NOTES CHRONOLOGIQUES

Flaubert : *Madame Bovary*, 1857 (dans la *Revue de Paris*, 1856); *Salammbô*, 1862; *Éducation sentimentale*, 1870; *la Tentation de saint Antoine*, 1856 et 1857 (dans *l'Artiste*), 1874; *Trois contes*, 1877; *Bouvard et Pécuchet* (posthume), 1881.





CHAPITRE LXV

SOMMAIRE :

TAINE : le critique littéraire naturaliste ; le critique d'art ; le philosophe ; l'historien. Son influence. — RENAN : L'esprit de sa critique. Le dilettantisme. Son influence. — FUSTEL DE COULANGES.

I. — TAINE

(1828-1893)

Hippolyte Taine (de Vouziers) fut dirigé dans l'exercice de sa pensée par l'amour et le culte de la science, par la foi en la science. Toute son œuvre, qu'il s'agisse de critique littéraire, de critique d'art, de philosophie ou d'histoire, révèle le souci constant de la documentation, l'aversion pour tout ce qui ne repose pas sur un fondement solide de réalités constatées.

Taine a consacré quarante ans de sa vie (1853-1893) à l'étude de l'homme dans ses œuvres artistiques (*les Fables de La Fontaine*, *Essai sur Tite-Live, les Philosophes français du* XIXe *s.*, *Histoire de la littérature anglaise*, *Philosophie de l'Art*), dans le jeu de sa pensée (*l'Intelligence*), dans sa vie politique (*les Origines de la France contemporaine*).

Le critique littéraire naturaliste. — En critique littéraire, Sainte-Beuve avait ouvert la voie, et Taine lui

rend hommage pour avoir fait des monographies, des « cahiers de remarques ». Mais « l'histoire humaine » est comme l'histoire naturelle; si elle aussi a une « anatomie », comme l'histoire naturelle elle ne s'y arrête pas : après avoir disséqué, il faut interpréter les résultats de la dissection, arriver aux idées générales, aux lois qui seules sont la fin de la science, constituer, comme disait Sainte-Beuve, « l'histoire naturelle des esprits ».

Taine a cru trouver que dans leur vie intellectuelle et morale les hommes sont déterminés par la *race*, le *milieu*, le *moment*, et que la connaissance précise, scientifique, de ces trois choses, permet de comprendre toutes les œuvres littéraires et artistiques. Le *Voyage aux Pyrénées* éclaire cette conception : en parcourant les pays pyrénéens, Taine a vérifié (il le croit du moins) ce qu'il avait reconnu dans l'œuvre de La Fontaine. Il a *vu* comment tous les êtres sont façonnés par la nature, le milieu : « Les impressions incessantes du corps et de l'âme finissent par modifier le corps et l'âme, le pays façonne la race. Un degré de chaleur dans l'air et d'inclinaison dans le sol est la cause première de nos facultés et de nos passions. »

L'homme n'est donc pas un être d'exception dans l'univers, c'est une partie dans un tout, et pour le comprendre il faut le rattacher à ce tout. Cette idée se rencontrait avec le positivisme de Comte et ne pouvait qu'en être fortifiée.

La conséquence est que de la critique s'exclut toute préoccupation morale. Le critique devient un savant, une façon de naturaliste. Sainte-Beuve disait de l'ouvrage le plus considérable où Taine appliqua ses théories, *l'Histoire de la littérature anglaise*, que c'était « une histoire de la race anglaise par la littérature ». Le même Sainte-Beuve signala ce que les vues de



Taine avaient d'excessif, la méthode d'insuffisant dans sa vigueur : lorsque le critique a déterminé ce que l'artiste doit à la *race*, au *milieu*, au *moment*, il reste quelque chose d'inexpliqué, à savoir son génie, qui fait que ce soit lui et non un autre qui ait réalisé son œuvre.

Le critique d'art. — Plus tard, — lorsque, chargé d'un cours d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Ecole des Beaux-Arts, il prit contact avec des œuvres autres que les livres et dut les juger et les classer, — Taine dégagea de ses recherches, de ses études faites *scientifiquement*, sur place, des principes de classification. Ils sont au nombre de trois : 1° la *valeur d'expression générale*, c'est-à-dire que mieux l'œuvre dégage les caractères essentiels, généraux, et non les accidents, les aspects fortuits et passagers, plus elle a de valeur ; — 2° le *degré de bienfaisance*, ce qui réinstalle dans la critique, comme élément d'appréciation, l'intention et la portée moralisatrice ; — 3° le *degré de convergence des effets*, ou, en termes plus simples, le parti que l'auteur sait, par son talent, tirer de ses moyens d'expression.

Le philosophe. — Dans le livre de *l'Intelligence*, Taine applique à l'étude du domaine de la pensée le procédé de notation minutieuse et exacte sur lequel il fonde tous ses travaux. C'est le triomphe de la doctrine naturaliste. L'esprit de l'homme n'est plus que « sensations et impressions » qui se succèdent perpétuellement ; il peut de ses sensations et impressions extraire des idées, mais il ne diffère pas, au fond, de celui des animaux et surtout pas de celui de nos primitifs ancêtres. Notre vie intellectuelle, sentimentale, morale, se trouve,

par des liens nouveaux, *scientifiquement* rattachée à notre vie corporelle, à toute la réalité.

L'historien. — Les *Origines de la France contemporaine* sont le livre de Taine le moins solide. Les événements politiques de 1871 l'ont amené à chercher dans le passé l'explication du présent, et cela en se laissant guider par les mêmes principes : les hommes sont le produit de la *race* déterminés par le *milieu* et le *moment*. Des faits nombreux, *significatifs*, semblent rassurer le lecteur sur la valeur documentaire de l'œuvre. Mais elle ne saurait, si intéressante soit-elle par la vie qu'elle donne au passé, inspirer une confiance absolue : les insuffisances de la documentation les partis pris de Taine, empêchent que ce soit une œuvre de science. Elle garde toute sa valeur littéraire.

L'écrivain. — Taine n'est pas seulement un grand penseur, c'est un remarquable artiste. Lui-même nous a donné le secret de la force et de l'éclat de son style : « J'ai toujours l'air d'arranger des phrases et ne fais que raconter mes sensations. »

Il reçoit son style « des faits avec lesquels il est en relation ». Les images s'unissent d'elles-mêmes dans son cerveau aux idées, accompagnant chaque idée « d'une sensation qui l'éclaire... d'une file serrée de petits faits où elles mettent la couleur et la vie ».

Influence de Taine. — L'influence de Taine dans notre littérature a été considérable : il n'est pas seulement un grand représentant de l'esprit positiviste au XIXe siècle, il a par son exemple et ses théories encouragé les écrivains contemporains dans les voies où les entraînait le mouvement général de la pensée. Il leur a demandé



des « personnages plus prompts à comprendre le monde et à se comprendre eux-mêmes, plus positivistes, plus critiques » que ceux que l'on avait accoutumé de voir. Il a élevé le travail du romancier et du dramatiste à la hauteur de celui de l'historien : « ce que l'un fait sur le passé, les autres le font sur le présent ». Le roman d'analyse, qui étudie les cas pathologiques aussi bien que les cas normaux, se réclamera de lui, les littérateurs ont pris pour eux le conseil qu'il donnait à ses élèves des Beaux-Arts : « Emplissez votre esprit et votre cœur des idées et des sentiments de votre siècle. »

II. — RENAN
(1823-1892)

Ernest Renan (de Tréguier, en Bretagne), se destinait à la vie ecclésiastique ; ayant constaté au séminaire qu'il n'avait plus la foi, il renonça à l'ordination et se consacra désormais aux travaux d'histoire, d'érudition, de philosophie.

Lui aussi est un fervent de la science, et toute son œuvre philologique et historique est fondée sur une solide documentation. Il intéresse la littérature non seulement par l'influence qu'il exerça sur de nombreux esprits, mais par l'extension que lui doit le domaine littéraire : des sujets qui jusqu'alors étaient réservés à l'érudition devinrent, par lui et son talent d'écrivain, accessibles à tous.

La critique de Renan. — Les travaux de Renan sur l'histoire religieuse (*Origines du christianisme*, *Histoire du peuple d'Israël*), qui pendant trente ans (1863-1890) absorbèrent une grande partie de son activité, n'ont pas qu'un intérêt particulier : les idées générales de Renan,

sa conception de la vie, sa philosophie, y sont étroitement rattachées. Lui aussi, comme les naturalistes de son temps, il a cherché à comprendre l'homme avec l'aide de la science : « Le plus haut degré de culture est à mes yeux de comprendre l'humanité. » Pensant qu'il n'est pas de domaine où la science ne puisse pénétrer, séparant nettement la religion, — affaire de foi,— de la science, il a voulu comprendre les religions comme des créations humaines ; pour lui Jésus est un homme (*Vie de Jésus*) et l'histoire sainte est de l'histoire. Il ne pense pas qu'il y ait là de quoi blesser ni irriter personne : car il n'attaque pas la religion, mais, se tenant en dehors d'elle, il procède à ses recherches avec l'esprit de la science, non celui de la foi. La critique de Renan est toute différente de l'esprit voltairien.

Le dilettantisme. — La caractéristique de son esprit est une inlassable curiosité : il veut tout comprendre, semble-t-il, mais sans s'inquiéter de la conclusion morale à tirer de ses recherches ; ce lui est un jeu, un plaisir subtil, que d'exercer son intelligence, de manœuvrer l'instrument de la science. On a voulu parfois limiter à ce *dilettantisme* l'activité intellectuelle de Renan. C'est dans les *Dialogues* et *Drames philosophiques* qu'il en a fait le plus usage et abus. Lui-même a confessé « son scepticisme, son inquiétude d'esprit, sa fantaisie », mais en même temps affirmé sa foi en la raison « pour résister à ces fatales conseillères » (*Prière sur l'Acropole*).

S'il ne pose pas au terme de ses études des conclusions fermes, impératives, c'est que, à ses yeux, la sérénité de l'esprit qui a foi en la raison ne va pas sans quelque étroitesse. Il faut tout comprendre avec sympathie, ne pas croire que rien soit éternel sous la même forme,



le même aspect, ne se laisser donc immobiliser par rien, par aucune foi : « Un immense fleuve d'oubli nous entraîne dans un gouffre sans nom... Les larmes de tous les peuples sont de vraies larmes; les rêves de tous les sages renferment une part de vérité. Tout n'est ici-bas que symbole et que songe... La foi qu'on a eue ne doit pas être une chaîne... » (*Prière sur l'Acropole*). Le dilettantisme de Renan ne doit cependant pas faire oublier ce que sa pensée renferme de précis, par quoi il a exercé une influence considérable sur les générations de son temps, surtout dans ses dernières années. Il a cru que la morale n'était affaire ni de foi ni de science, mais d'esthétique : il remplace le mot *bien* par le mot *beau*. Peu importe, si de son œuvre se dégage une morale, non pas égoïste mais large et bonne pour tous. On ne saurait omettre de placer en face des pages qu'écrivit le *dilettante* celles où Renan, pour mettre en lumière le prix de toute action, montre les morts, même les plus obscurs, vivant dans l'humanité, le Français le plus humble, le plus oublié, vivant éternellement dans le nom du pays qu'il a contribué à faire, « dont la destinée fut de souffrir pour l'humanité et de combattre pour elle » (*Avenir de la science*).

Influence de Renan. — Au point de vue social, Renan a contribué à orienter vers la foule la sympathie des esprits d'élite. « Je ne conçois pas qu'une âme élevée ne souffre pas en voyant la plus grande partie de l'humanité exclue du bien qu'elle possède et qui ne demanderait qu'à se partager... Quelle douleur pour le savant et le penseur de se voir par leur excellence même isolés de l'humanité ! »

Il a enseigné aux hommes la tolérance sympathique et intelligente. Enfin ce qui domine son œuvre et reste

ferme dans toutes les fluctuations apparentes de sa pensée, c'est le respect de la science.

En littérature il a, par ses confessions et souvenirs, ramené le goût des œuvres personnelles, — et, par cet aspect, romantiques, — et orienté la curiosité des écrivains dans une voie nouvelle : l'étude des crises d'âme religieuses. En donnant à l'exposé des questions philosophiques l'attrait de son style harmonieux, imagé, en élevant à un intérêt universel des problèmes d'ordre particulier (érudition philologique, exégèse, etc.), il a ouvert à la curiosité du public un champ d'une étendue presque indéfinie.

III. — FUSTEL DE COULANGES
(1830-1889)

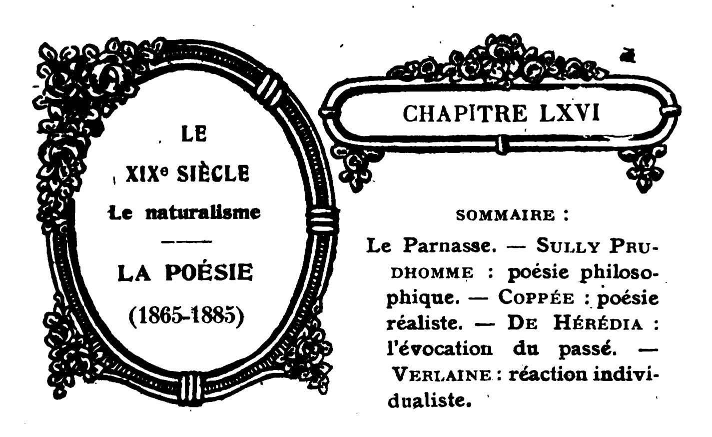
Celui-ci est un maître de l'histoire. Il s'efface derrière les textes dont il nous livre les enseignements après des contrôles rigoureux. A travers son style simple et nu, transparaît la vie du passé (*La Cité antique*, 1864. *Institutions politiques de l'ancienne France*, 1875-1889).

NOTES CHRONOLOGIQUES

Taine : *Essai sur La Fontaine*, 1853 (*La Fontaine et ses fables*, 1860); *Voyage aux Pyrénées*, 1855; *Essai sur Tite Live*, 1856; *les Philosophes français du* XIXe *siècle*, 1857; *Histoire de la littérature anglaise*, 1864; *Philosophie de l'art*, 1865-1869; *de l'Intelligence*, 1870; *Origine de la France contemporaine*, 1875-1893-1899.

Renan : *l'Avenir de la Science*, 1848 (publié en 1890); *les Origines du christianisme*, 1863-1883 (*Vie de Jésus*, 1863); *Histoire d'Israël*, 1887; *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 1883; *Dialogues* et *Drames philosophiques*, 1876-1886.





SOMMAIRE :

Le Parnasse. — SULLY PRUDHOMME : poésie philosophique. — COPPÉE : poésie réaliste. — DE HÉRÉDIA : l'évocation du passé. — VERLAINE : réaction individualiste.

Le Parnasse. — Leconte de Lisle fut pris pour maître par un certain nombre de « jeunes » à qui l'on a donné le nom de *Parnassiens*, lorsque leurs vers eurent été publiés dans le recueil du *Parnasse contemporain* (chez Lemerre, 1866).

Le trait commun de ces vers était la recherche de la perfection dans la forme. Beaucoup sont dignes, comme ceux de LÉON DIERX, d'enrichir les anthologies. Mais par ailleurs les tendances de ces poètes étaient très divergentes, les uns étant plus attirés par la philosophie (Sully Prudhomme), d'autres par la réalité qu'ils veulent « rendre » dans l'écrit (Coppée), d'autres enfin par la beauté expressive d'une forme solide et impeccable (de Hérédia). Il ne faut donc pas donner à l'épithète de *Parnassien* plus de valeur qu'elle ne saurait en

avoir; elle n'établit entre les poètes qui la reçoivent qu'un lien fortuit, une apparence de parenté : un pareil souci de la forme.

SULLY PRUDHOMME

(1839-1908)

Son caractère. — Formé par une éducation scientifique, ingénieur, Sully Prudhomme avait le goût de la poésie. Doué d'une sensibilité extrême, il fut longtemps malade, eut une crise de mysticisme, et ressentit le chagrin d'une affection déçue : toutes ces circonstances l'amenèrent à la contemplation intime, à la méditation.

Ses œuvres s'échelonnent de 1865 à 1890 environ.

Le poète de la vie intérieure. — Si l'on met à part quelques pages visiblement imitées de Leconte de Lisle, par exemple *le Cygne* (qui dans *les Solitudes* a une valeur symbolique), *le Lion, les Écuries d'Augias*, Sully Prudhomme est le poète de la vie intérieure, profonde, délicate à saisir. Il s'étudie, et essaye d'exprimer ce qu'il ressent et constate en lui.

Il nous ramène donc en un sens à la poésie personnelle; mais l'âme du poète, c'est l'âme de chacun, fraternellement unie à toutes les autres; en elle toutes peuvent se reconnaître :

... Si l'humanité tolère encor nos chants,
C'est que notre élégie est son propre poème.
(Les Vaines Tendresses. *Aux amis inconnus.*)

Les titres des recueils sont caractéristiques : *la Vie intérieure, les Solitudes, les Vaines Tendresses.* Avec le poète, nous trouverons dans notre âme un fondamental besoin d'affection. Or, c'est là la source des

souffrances morales, à cause des innombrables liens qui nous attachent aux autres.

> Ma vie est suspendue à ces fragiles nœuds
> Et je suis le captif des mille êtres que j'aime.
>
> (LA VIE INTÉRIEURE. *Les Chaînes.*)

Les peines qui brisent le cœur ne sont pas toujours de grands coups, comme pour un Lamartine, pour un Musset, mais de petites et invisibles blessures (*le Vase brisé*) qui une fois reçues ne guérissent jamais. De ce que nous sommes liés les uns aux autres, il résulte que toute séparation est une souffrance : à plus forte raison la dernière, la mort.

Cette partie a quelque chose d'élégiaque, mais ce qui en fait l'originalité c'est l'effort du poète pour saisir en lui quelque vérité philosophique : c'est une étude scientifique, plus qu'une plainte.

La forme. — A cette poésie subtile convenait une forme légère et souple. La langue est simple, le plus près possible de la vie, sans éclat qui attire et intéresse par soi seul, le plus près possible aussi de la musique, que Sully Prudhomme aimait avec passion, regrettant de ne pouvoir exprimer par elle ce qui était en lui : « le meilleur », ses « vrais vers », « des vers sentis mais ignorés » (*Au lecteur*, 1er recueil).

Le rapprochement de la poésie et de la musique allait être tenté par d'autres poètes.

Le poète du devoir moral et social. — Sully Prudhomme ne se complaît pas toujours à l'analyse et à l'expression de sa tristesse intime : il trouve des motifs de reprendre courage et de vivre joyeusement. Pour soutenir les hommes, il y a l'affection dans le mariage et dans la famille, — l'amour de la patrie, — l'amour

des autres hommes et le sentiment de la solidarité nationale, — enfin le sentiment de la solidarité humaine. Du *doute*, le poète passe au *rêve*, puis à l'*action* (*les Épreuves*). Il secoue définitivement la tristesse de la solitude maladive *(La Patrie.)* :

Viens, ne marche pas seul dans un jaloux sentier,
Mais sur les grands chemins que l'humanité foule.

La forme du sonnet, adoptée dans ce recueil, donne plus de fermeté à l'expression.

Enfin Sully Prudhomme a tenté le grand poème philosophique, avec parfois plus d'élévation dans la pensée que de puissance dans l'expression : la nature ne connaît que les instincts, les besoins, la lutte; le cœur de l'homme seul conçoit la justice (*la Justice*). — *Le Bonheur* montre que le sacrifice seul, la grandeur morale, et non les satisfactions des sens ou de la pensée, peuvent donner le bonheur.

JEAN LAHOR
(1840-1909)

Jean Lahor est, avec Sully Prudhomme, le poète philosophe du Parnasse. Bien des raisons font retrouver en lui son maître Leconte de Lisle : il est profondément pessimiste, il évoque l'Inde et la civilisation boudhique; la facture de son vers est énergique et belle (*l'Illusion*, 1875-1888; *la Gloire du néant*, 1896).

FRANÇOIS COPPÉE
(1842-1908)

Sans nourrir des ambitions aussi hautes que celles de Leconte de Lisle, de Sully Prudhomme ou de Jean

Lahor, sans évoquer la beauté et la vie disparues ou lointaines, sans vouloir s'assimiler à la philosophie, la poésie pouvait, comme certaines œuvres de la peinture et du roman, chercher à traduire la simple réalité de la vie commune, toute proche : non pas les exceptions, mais la banalité des choses. François Coppée s'y est essayé.

De son abondante œuvre en vers (entre 1866 et 1876), une trop grande partie manque d'originalité : pièces d'une sentimentalité fade (*le Reliquaire*), récits qui, en suivant le genre d'inspiration des *Pauvres Gens* sans en avoir la valeur artistique, exploitent l'émotivité et la faculté de sympathie populaire (ex. *Angélus*), évocations historiques à la manière de Leconte de Lisle (*Récits épiques*). Il écrivit aussi en vers pour le théâtre : la charmante fantaisie du *Passant* (1869) et des drames historiques.

Mais deux recueils ont chance d'assurer à Coppée une place parmi les curieux artisans de la poésie, sinon parmi les grands poètes. Ce sont *les Humbles* et les *Promenades et Intérieurs* (1872) avec quelques pièces éparses de même inspiration et de même facture.

La poésie de Coppée n'a rien d'impassible ; il laisse percer toute sa sympathie pour les « humbles » dont il raconte l'existence, faite de bonheurs et de misères sans éclat, de plaisirs fades et grêles, de souffrances qui les laissent dolents et hébétés. La forme est, comme le fond, terne, avec une allure monotone et comme lasse dans les alexandrins, recevant parfois de l'emploi du sonnet plus de fermeté, toujours familière.

Dans les *Promenades et Intérieurs*, Coppée a noté « *ce que la plupart appellent des riens* ». Ces riens, ce sont des aspects fugitifs de la vie intime du poète, et nullement de qualité rare ou très particulière, — sur-

tout les aspects de la réalité plate qui entoure l'écrivain, où il trouve le charme de sensations nettes. Coppée éprouve du plaisir rien qu'à voir les choses, et en notant ce qu'il a vu il ressuscite son plaisir. La force d'évocation du terme propre, que les Parnassiens avaient apprise de Th. Gautier, est sa principale ressource d'expression : pour lui il n'y a rien de vulgaire, ni sensations ni objets, ni mots qui les nomment. Vulgarité n'est pas grossièreté : rien n'est plus loin de la trivialité que le réalisme franc de Coppée.

La forme qu'il a choisie, le dizain d'alexandrins, limite le tableau dans un cadre étroit et original, mieux que ne l'eût fait le sonnet usagé et comme trop guindé.

On peut relever dans les vers des *Humbles* et des *Promenades* d'assez nombreuses et authentiques faiblesses (impropriétés, chevilles, etc.); on peut souhaiter que le prosaïsme en soit non pas négligence ni impuissance, mais vraiment effort conscient d'artiste, — Coppée a noté parfois avec bonheur des impressions nouvelles :

> Les gros verres trinquant sur les tables de bois;

la voiture

> Pleine de lourds moellons par les chemins boueux;

il a montré que la poésie peut ne pas dédaigner de raser la terre.

DE HÉRÉDIA
(1842-1905)

Les *Trophées* n'ont été publiés en librairie qu'en 1893; mais beaucoup des pièces qui les composent étaient déjà connues.

Principal disciple de Leconte de Lisle en tant qu'artisan d'une forme pleine et pour ainsi dire sculpturale, et aussi comme évocateur du passé, José-Maria de Hérédia (originaire de Cuba) choisit généralement pour sa poésie le cadre le plus étroit et le plus rigide, celui du sonnet. Déjà son maître avait donné des exemples de ce qu'un artiste peut réaliser avec le sonnet (ex. *le Combat homérique* des *Poèmes barbares*). De Hérédia excelle à y faire tenir en de puissants raccourcis des tableaux d'une étonnante richesse de coloris, d'une ampleur magnifique. Les grandes scènes de l'histoire humaine s'évoquent en des vers où le poète tire un merveilleux parti de toutes les sonorités de la langue et des ressources de la rythmique française.

VERLAINE

(1844-1896)

Celui-ci (de Metz) est un indépendant, personnage étrange de bohême, ballotté entre les plus bas instincts auxquels il s'abandonne et des aspirations mystiques.

Son œuvre (1866-1889) est une réaction contre la rigide fermeté des vers parnassiens, contre la poésie scientifique, philosophique. Verlaine veut faire rendre au mot toute sa valeur musicale, donner au rythme plus de souplesse et de fluidité, pour exprimer les nuances, suivre les mouvements les plus fugitifs des sentiments.

Par horreur des formes nettes, des couleurs tranchées, il n'a

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint.

Il aime une forme familière, « fuit au galop le pédant et l'école », déteste la « littérature », réclame l'étude « du bon vieux temps ». Il veut plus de liberté pour atteindre la mélodie, mais, contre des excès de licence, déclarera qu'il faut rimer ou assonner, sans quoi il n'y a plus de vers.

La poésie de Verlaine est fort mêlée : les chefs-d'œuvre de la poésie lyrique, de celle qui tente d'exprimer les angoisses intimes du poète, — qui sont les angoisses du cœur humain, — s'y trouvent page à page avec des tableaux réalistes, des vers tourmentés, bizarres.

Bien que le poète se déclare « fou de claires paroles », on a pu le trouver parfois obscur parce qu'il unit en de hardis *symboles* des images que l'on est habitué à voir séparer en des comparaisons.

Pour Sully Prudhomme, par exemple, les choses sont vivantes et souffrantes comme des âmes humaines (*Déclin d'amour*) : Verlaine opère l'amalgame des images.

> Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
> S'abattent parmi le feuillage jaune
> De mon cœur mirant son tronc plié d'aune
> Au tain violet de l'eau des Regrets... (*Le Rossignol.*)

Mais il y a des pièces très précieuses où, avec sincérité, Verlaine a dit « ses rêves étranges et pénétrants », ses mélancolies, surtout ses mélancolies désespérées, ses tristesses sans raisons précises des heures où du cœur les larmes montent aux yeux.

Il a aussi retrouvé l'inspiration mystique dans la foi religieuse. Il a écrit des actes de Foi, d'Amour, d'Adoration à Dieu, à la Vierge Marie, au Christ, pages douloureuses, angoissées ou brûlantes.

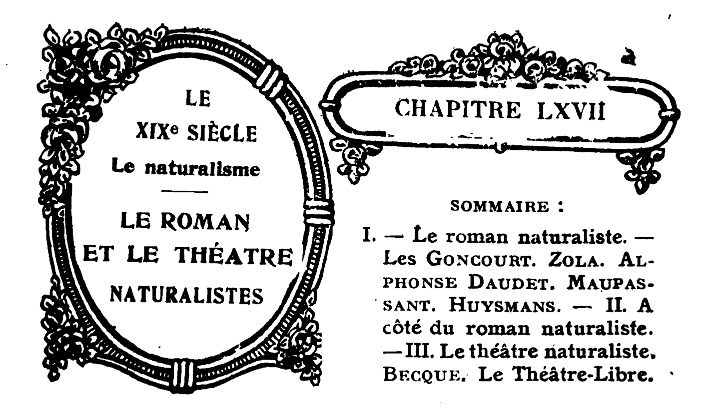
Ainsi par Verlaine la poésie est retournée à la source de l'inspiration romantique, à l'expression de ce que le « moi » perçoit en lui d'intime et de personnel. Mais par le mélange de subtilité, de raffinement jusque dans la naïveté voulue, d'analyse aiguë des sensations, de mysticisme, Verlaine a un caractère bien particulier. Son influence s'unit à celle de Baudelaire pour encourager les poètes dans les voies du *symbolisme*.

NOTES CHRONOLOGIQUES

SULLY PRUDHOMME : *Stances et Poèmes*, 1865; *les Épreuves*, 1866 ; *les Solitudes*, 1869 ; *les Vaines tendresses*, 1875 ; *Justice*, 1878; *le Bonheur*, 1888. — COPPÉE : *le Reliquaire*, 1866 ; *Intimités*, 1868; *les Humbles* et *Promenades et intérieurs*, 1872 : *Contes en vers*, 1881 et 1887.



Monument de Verlaine au Luxembourg.



CHAPITRE LXVII

SOMMAIRE :

I. — Le roman naturaliste. — Les GONCOURT. ZOLA. ALPHONSE DAUDET. MAUPASSANT. HUYSMANS. — II. A côté du roman naturaliste. — III. Le théâtre naturaliste. BECQUE. Le Théâtre-Libre.

I. — LE ROMAN NATURALISTE

LES GONCOURT

Tandis que Flaubert travaillait à créer ses belles œuvres réalistes, Edmond et Jules de Goncourt, entre 1860 et 1870, ont contribué à orienter le roman dans une voie nouvelle en poussant à l'extrême les conséquences de cette théorie : l'œuvre écrite doit reproduire la vie avec toute l'exactitude possible.

Ils écrivirent en collaboration jusqu'à la mort du plus jeune, disparu le premier. Leur *Journal*, qui renferme de curieux renseignements sur eux-mêmes et les hommes de leur génération, fut publié par le survivant, Edmond, qui signa seul quelques nouveaux romans (ex. *les Frères Zemganno*).

Le roman documentaire. — Les Goncourt ont noté sur le vif ce qu'ils voyaient et entendaient pour le transcrire exactement dans leurs romans : ils prétendaient obéir ainsi à l'impérieux souci d'une documentation scrupuleuse, croyant faire œuvre d'historiens, se cons-

tituant « raconteurs du présent » comme l'historien est « raconteur du passé ». Ils ont voulu réserver à leur manière l'épithète de « naturaliste ».

A la différence de Flaubert qui cherchait une vérité générale, ils s'attachent à peindre des milieux particuliers et étudient les caractères ou les déformations de caractères qui sont des cas assez exceptionnels. *Charles Demailly* et *Manette Salomon* sont l'effacement de deux talents sous l'influence atrophiante de femmes sans cœur et sans esprit; le monde des « hommes de lettres », des journalistes, ou celui des peintres, y sont représentés avec un réalisme parfois saisissant. Dans *Renée Mauperin* sont étudiés des caractères de jeunes gens de mentalité et de sentimentalité très spéciales que produit vers 1860 la riche bourgeoisie française. *Germinié Lacerteux* nous conduit dans des milieux populaires grossiers et vicieux pour y suivre le cas morbide et lamentable d'une servante qui, de chute en chute, tombe au plus bas de la misère physique et morale. *Madame Gervaisais* note les phases d'une tragique déformation mentale : l'héroïne, venue à Rome, mère aimante, esprit incroyant, subit l'influence de l'« ambiance » physique et morale, et, la maladie aidant, tombe, le cœur desséché, dans l'ascétisme mystique.

De cet ensemble, ainsi que de chacun des romans, où les cas étudiés relèvent souvent de la pathologie, se dégage une impression, moins de vive sympathie ou de large pitié pour les déchus et ceux qui souffrent, que de malaise et comme de fatigue nerveuse.

Le style impressionniste. — Le style des Goncourt est ce qu'il y a dans leur œuvre de plus caractéristique: ils procèdent par notations minutieuses, par retouches successives jusqu'à donner la sensation des choses, ce

qui faisait dire à Sainte-Beuve qu'ils « obtenaient en littérature des tableaux et des paysages comme on n'en avait pas auparavant..., des études sur place, d'après nature, d'un *rendu* qui défie la réalité ». Ils poussent à ses dernières limites la recherche de l'épithète « rare », de l'épithète qui peint ; leur style est plus coloré et nuancé que musical. Pour atteindre à leurs effets de réalité traduite par les mots, ils ont pris avec la langue et la syntaxe de nombreuses libertés, créant des mots nouveaux, modifiant les constructions pour suivre de plus près l'impression, le mouvement de la pensée.

Edmond de Goncourt, voulant conserver en littérature les traditions du naturalisme pur, a fondé la petite Académie dite « des Goncourt », qui décerne chaque année un prix envié par d'assez nombreux écrivains.

ÉMILE ZOLA

(1840-1902)

Les romans que, de 1871 à 1893, Émile Zola publia sous ce titre général : *les Rougon-Macquart*, ont conquis à leur auteur une place importante dans l'histoire du roman naturaliste.

Son œuvre se complète par *les Trois villes* (*Lourdes*, *Rome*, *Paris*) et, dans les dernières années de sa vie, où il fut mêlé à une crise politique, par les trois *Évangiles* : *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* (la mort l'empêcha d'écrire *Justice*), dont les titres indiquent assez les idées générales, sociales, qu'il y défendait.

Puissance d'imagination. — Organisation solide, vulgaire même dans sa solidité, écrivain méthodique et patient, Zola était doué d'une imagination puissante qui lui fait voir les ensembles, et d'un talent qui lui

permet de les peindre à larges touches avec un relief et un coloris étonnants. Son imagination donne la vie aux choses, et son esprit a une faculté d'agrandissement qui attribue aux êtres ainsi animés des proportions énormes : une ville, une mine, deviennent des êtres, des monstres ; le parc du Paradou (*la Faute de l'abbé Mouret*) devient une façon de forêt vierge coupée de savanes où la vie des plantes et des bêtes grouille, pullule, se développe avec une puissance jamais bornée. De même les individus, superficiellement étudiés, — l'écrivain se bornant à tracer quelques traits de caractère assez rudimentaires, mais très appuyés, — sont grandis, exagérés dans les manifestations de ce caractère.

Zola remue les masses humaines avec puissance ; il en fait des êtres collectifs qui ont la force physique de leur nombre et la simplicité morale d'une individualité monstrueuse.

Pour nous imposer ses visions, pour dresser devant nous ses personnages, il insiste, se répète, et cette insistance finit par obtenir le résultat cherché. Comme écrivain, Zola n'a rien d'un artiste : son style est souvent lourd et touffu, trouble ; mais il a parfois une puissance réelle et un éclat violent.

Trivialité. — Zola a la hantise de la vie puissante, mais aussi brutale, vulgaire, et, comme il fait vivre des gens vulgaires, il croit qu'il ne serait pas vrai s'il ne donnait, des trivialités même de leur existence, ce qui est bestial et répugnant. De là viennent dans ses romans trop de pages que la décence et le respect de l'art condamnent.

Prétentions scientifiques injustifiées. — C'est à sa puissance de visionnaire et à la vigueur de ses pein-

tures que Zola doit la place qu'il a prise dans notre littérature, non aux prétentions qu'il afficha de faire du roman une sorte « d'histoire naturelle ». Gagné aux idées scientifiques par des études superficielles, séduit par les théories modernes de l'hérédité, il prétendit montrer comment, à travers des conditions et des milieux différents, se retrouvent dans les membres d'une même famille, les Rougon-Macquart, des traits génériques, des tares communes. Mais, cette communauté de traits et de tares étant posée en principe par l'auteur et imposée à ses personnages, ce n'est là qu'un artifice sans valeur et dont heureusement le romancier ne s'est pas, dans l'exécution, autrement inquiété.

ALPHONSE DAUDET
(1840-1897)

Alphonse Daudet (né à Nîmes), ayant fait dans les grandes villes de Lyon et de Paris une rude expérience de la vie, a gardé toute sa personnalité en subissant l'influence littéraire des Goncourt (entre 1866 et 1885).

Études de caractères et peintures de milieux. — Méridional, il a fait revivre dans ses œuvres la nature et les gens du Midi : la nature, avec une sensibilité discrète, un sentiment pénétrant que rend le charme poétique de l'expression, dans les exquises *Lettres de mon moulin*, — les gens, avec une malice sans méchanceté, dans les *Tartarin* et dans *Numa Roumestan*.

Les milieux qu'il a vus, où il a vécu parmi les malchanceux, les laborieux qui mènent une vie dure et sans une issue pour échapper à la misère accablante, où les fines sensibilités souffrent, nous apparaissent

dans son œuvre (*le Petit Chose*, *Fromont jeune et Risler aîné*) avec toute leur laideur, leur mouvement, leur bruit : logements sordides, maisons de commerce, rues grouillantes.

Appliquant son observation à d'autres milieux que ceux dont il avait l'expérience personnelle, et à la notation exacte des réalités observées unissant la fantaisie, Alphonse Daudet écrivit les *Rois en exil* et *le Nabab*, romans d'histoire moderne, l'un qui nous montre la vie triste et souvent pénible des souverains déchus perdus dans la foule, le second qui peint la société à la fin du second Empire. *L'Immortel* prétend représenter le monde de l'Institut.

S'élevant enfin à l'étude psychologique, Alphonse Daudet suit le travail du sentiment religieux dans une âme de femme qui se dessèche et se vide de tous sentiments humains (*l'Évangéliste*).

Dans tous ces romans, la nature sensible de l'auteur mêle curieusement, à la minutieuse observation de la réalité, des inventions sentimentales.

Le style spontané et nerveux. — Daudet n'écrit pas en artiste. Disciple des Goncourt, il notait les remarques faites sur le vif, alors qu'il n'avait ni le temps ni le souci de travailler la forme de ces notes ; trop souvent l'on a, en le lisant, l'impression qu'elles ont été simplement transcrites dans le roman, et l'on peut rappeler le jugement que Taine portait sur lui : « Dans cette voie on arrive vite aux bizarreries, mièvreries, excès de couleur, sursauts de la diction nerveuse et saccadée. » Mais il faut reconnaître que ces défauts sont largement compensés par des qualités. Il n'est point de romancier qui plus que Daudet arrive à donner au lecteur l'impression de la réalité, qui lui fasse mieux oublier

qu'il lit, pour vivre ce qu'il lit. La séduction des œuvres de Daudet tient à ce qu'elles ont de spontané ; on y sent la personnalité de l'auteur, qui fut et reste en sympathie avec ceux dont il raconte la vie ; parfois même il ne peut se tenir de les apostropher ; mais, en général, il s'efface pour nous mettre en contact direct avec les choses et les gens, et nous faire éprouver, à nous aussi, les mêmes émotions qui l'avaient remué.

MAUPASSANT

(1850-1893)

La représentation exacte de la vie. — Guy de Maupassant, un Normand robuste, continue, en les unissant aux façons du roman « naturaliste », les fortes traditions de Flaubert, son parrain et maître (entre 1880 et 1890).

Il applique à l'expression intégrale de la réalité son talent solide avec un esprit libre de préjugés, de soucis philosophiques, de considérations sentimentales ; il observe avec précision, note avec simplicité et force. Il s'était exercé à écrire en vers, et dans son recueil (*Des Vers*) se lisent d'excellents exemples de poésie réaliste.

Chez lui nous ne trouvons pas d'analyses psychologiques minutieuses, mais des personnages en mouvement, agissant, dont les actes pourtant sont expliqués par une indication suffisante des mobiles : instincts, sentiments, passions. Tantôt sous la forme ramassée du conte, tantôt dans le cadre plus large du roman, ce sont les gens qu'il a vus dans les différents mondes fréquentés ou côtoyés par lui : paysans de sa Normandie, petits bourgeois, employés, avec leur vulgarité, leurs tristes aventures, leurs joies grossières. Ils sont peints sans arrière-pensée moralisatrice, sans sym-

pathie ni antipathie : simplement ils vivent dans le livre tels qu'ils sont dans la réalité.

Les principaux romans de Maupassant sont : *Une vie*, l'existence d'une femme, faite de peu de bonheur et de beaucoup de souffrance banale et médiocre; — *Bel-Ami*, représentant un monde de journalistes et de gens qui les entourent; — *Fort comme la Mort*, analyse plus fine de sentiments chez des êtres plus délicats. Les derniers romans de Maupassant témoignent déjà, par la recherche du fantastique, d'un déséquilibre mental.

L'art de Maupassant. — L'art de Maupassant rappelle celui de Flaubert, par le relief qu'il donne aux traits essentiels; lui-même nous l'a dit, ce qu'il se proposait, c'était « mettre en pleine lumière les événements essentiels en laissant aux autres le degré voulu de relief pour donner de la vie une vision plus complète, plus saisissante que la réalité même » (préface de *Pierre et Jean*). Il avait appris de Flaubert à regarder les choses jusqu'au moment où il trouverait « l'aspect qui n'a été vu et dit par personne et l'expression qui particularise » (ibidem). Mais, dans le style, Maupassant s'efface plus complètement que Flaubert ne le fit, et mieux que lui il laisse croire « que l'écrivain n'a pas existé ». Il a parfois réalisé sa conception de l'art littéraire « insaisissable, mystérieux, qu'à peine nous dévoilent quelques pages des grands maîtres ».

HUYSMANS
(1848-1907)

Nous devons rattacher ici même à l'école naturaliste les romans de J.-K. Huysmans. Lui aussi a peint la vie

banale, plate, bassement égoïste, parfois pire, dans *les Sœurs Vatard*, *A vau-l'eau*, *En ménage*. Mais surtout avec *A rebours*, *Là-bas*, *En route*, que suivirent *la Cathédrale* et *les Foules de Lourdes*, Huysmans nous reproduit les expériences d'un homme qui, las d'une vie de dépravation, cherche, en passant par l'occultisme, un chemin vers la foi; cependant l'auteur décrit, en un style éclatant, parfois brutal, la vie des couvents, des églises, les cérémonies du culte catholique.

II. — A COTÉ DU NATURALISME

A côté du roman que nous venons d'étudier, il existe des œuvres qui sont, à des degrés divers, imprégnées de naturalisme, fondées sur une observation plus ou moins approfondie de la réalité, mais qui, par des tendances idéalistes, sentimentales, échappent au naturalisme pur.

Octave Feuillet (1821-1890). — Le courant idéaliste et moralisateur persiste dans l'œuvre de Feuillet. Après des débuts romantiques au théâtre, et des hésitations entre les deux voies du romantisme et du naturalisme, il conquiert la célébrité par le fade *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858). Ceux qui suivirent montrent mieux l'originalité et la force réelle du talent de Feuillet. Parmi les meilleurs citons : l'*Histoire de Sybille*, *M. de Camors*, *Julia de Trécœur* (1872). Feuillet s'est constitué peintre du « monde », de l'aristocratie, de gens que leur richesse dispense des soucis matériels, dont les passions se développent librement. Il procède comme les classiques, en simplifiant, écartant les détails réalistes, ne retenant que les sentiments : l'amour, l'honneur. Certains arrangements d'intrigue donnent au roman

de Feuillet quelque chose de conventionnel. Les dénoûments tragiques ne sont pas seulement des accidents voulus, mais des nécessités où les personnages sont réduits par la nature de leurs sentiments. Le style ne manque pas toujours de vigueur réaliste.

Edmond About porta dans le roman et la nouvelle son esprit fantaisiste et railleur, la légèreté de son style alerte. Il est amusant, mais son observation est superficielle ; il a trop l'humeur satirique pour être vrai (*Mariages de Paris*, *le Roi des Montagnes*, 1856; *le Nez d'un notaire*, *Mariages de province*). Nous avons parlé du polémiste au chapitre LXI.

Eugène Fromentin (1820-1876) semble, dans son roman de *Dominique* (1863), avoir appliqué à lui-même cette précision d'analyse que la critique appliquait aux écrivains et que les romanciers naturalistes apportaient ou prétendaient apporter à l'observation des autres. Se détachant de lui-même, il s'est pris pour objet d'une étude impersonnelle.

Dominique est son seul roman. Il était peintre, et si la littérature lui doit encore quelque chose, c'est que *Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel* (1857-1859) *les Maîtres d'autrefois* (1876), nous donnent ses sensations, ses impressions, ses jugements d'artiste soit devant l'Algérie et le désert, soit devant les grands tableaux de Rembrandt, Rubens, etc.

Victor Cherbuliez (1829-1899), un Genevois, nous intéresse par ses romans à idées (*A propos d'un cheval* [de Phidias], *le Prince Vitale*), bien plus que par les combinaisons du *Comte Kostia*. Il faut chercher ici non la peinture de la vie, mais les idées que sur tous sujets : art, philosophie, science, peut avoir un homme instruit et intelligent entre 1860 et 1880. A côté des

romans, Cherbuliez a publié des études variées : *l'Allemagne politique*, *Hommes et choses d'Allemagne*, *Hommes et choses du temps présent*, *Profils étrangers*.

JULES VALLÈS (1833-1885) a mis dans le roman ses haines contre la bourgeoisie, ses rancœurs d'enfant du peuple élevé durement; ses narrations sont d'un réalisme brutal, écrites dans un style rude et violent. *Jacques Vingtras* est son œuvre la plus forte (1879-1886).

Du moment où il a voulu rendre la réalité de la vie, l'écrivain a dû respecter les caractères particuliers « régionaux » des personnages et des milieux où ils vivent. Quelques auteurs ont consacré leur talent à peindre les gens et les choses des provinces qui leur étaient mieux connues ou plus chères.

FERDINAND FABRE (1830-1898) s'est appliqué, entre 1862 et 1890, à dire la vie des paysans des Cévennes (*le Chevrier*, *Barnabé*), donnant sans brutalité l'impression de leur vie simple, toute proche de la nature, — et surtout à peindre les milieux ecclésiastiques qu'il connaissait bien pour les avoir traversés. La variété des *Courbezon*, de *l'Abbé Tigrane*, de *Ma Vocation*, montre la souplesse du talent très personnel de F. Fabre. Taine déjà regrettait que son style fût heurté, inégal, manquât de « fondu ».

LÉON CLADEL (1834-1892) donne à ses paysans du Quercy quelque chose d'excessif, de « romantique »; mais c'est, dans *Mes paysans*, *les Va-nu-pieds*, *Ompdrailles*, un vigoureux évocateur de figures frustes et inquiétantes (entre 1862 et 1877).

ERCKMANN-CHATRIAN (Émile Erckmann et Alexandre Chatrian) ont, entre 1860 et 1880, dans leurs romans historiques (*Madame Thérèse*, *Conscrit de 1813*, etc.), ou

de mœurs régionales (*l'Ami Fritz*, etc.), mis leurs impressions des Vosges alsaciennes et d'Alsace et leur amour du pays natal. Leurs personnages ont quelque chose de délicat dans leur rusticité ; les rudesses sont atténuées.

ANDRÉ THEURIET (1833-1907), qui s'est fait connaître en 1875, a placé les intrigues de beaucoup de ses romans, plus romanesques et idéalistes que vrais, dans le cadre des villes et des pays de la Meuse, de la Haute-Marne. Mais, à les lire, on est moins frappé de ce que les personnages ont d'original que charmé et gagné par l'amour de l'écrivain pour la nature.

ÉMILE POUVILLON (1840-1906) a peint, dans les décors languedociens et gascons, des paysans vrais sans grossièreté (*l'Innocent*, 1884; *les Antibel*, 1892).

Le roman « régionaliste » prendra une extension considérable.

III. — LE THÉATRE NATURALISTE

Le naturalisme, qui avait eu une telle fortune dans le roman, n'eut au théâtre qu'une brève destinée.

HENRI BECQUE (1832-1899), le principal représentant du théâtre naturaliste, fut long à s'imposer au public. Sa comédie est une observation exacte de la vie, froidement et impassiblement reproduite dans sa laideur et sa tristesse. *Les Corbeaux* (1882) et *la Parisienne* (1885) sont ses pièces les plus caractéristiques. La première laisse une impression désolante, montrant des faibles, une femme et des jeunes filles, que la mort brusque du père met sans défense à la merci de fripons. *La Parisienne* est aussi lamentable, nous donnant le spectacle de la « veulerie », de l'immoralité devenue inconsciente.

La construction de ces pièces est simple, sans nulle intrigue qui fasse varier la situation, la fasse progresser de scène en scène, d'acte en acte, vers un état de crise que liquide un bon dénoûment : ce sont comme des tableaux découpés dans l'existence des personnages. Pas plus qu'à dramatiser, l'auteur ne cherche à faire rire : le cynisme et l'inconscience font tout le sel de certains mots, comme celui du « corbeau » qui dit à sa proie : « Mon enfant, vous êtes entourée de fripons. »

Puisque la comédie était la vie même transportée sans arrangement sur la scène, il fallait que le décor et le jeu des acteurs copiassent aussi exactement la vérité. C'est ce que comprit M. Antoine, un amateur, lorsqu'il fonda le *Théâtre-Libre* (1887). On y jouait en « spectacle fermé » ce qu'osaient les auteurs en dehors de toutes conventions, de toute retenue ; on y joua des « tranches de vie » dont le public se fatigua bien vite, si disposé fût-il à tout accepter.

Le Théâtre-Libre mit en lumière pendant quelques années l'école de Henri Becque, avec des œuvres qui n'avaient rien de la traditionnelle pièce « bien faite », scènes découpées dans la vie, sans arrangement, sans exposition, sans gradation, sans dénoûment, où les personnages, au lieu d'avoir un caractère marqué d'un seul et même trait dominant, nous révèlent selon les circonstances la complexité de leur nature : tel, dans *la Dupe* de GEORGE ANCEY, cet homme niais avant son mariage, puis cyniquement vicieux avec une gaîté grossière, férocement méchant lorsqu'on lui refuse l'argent qu'il désire.

L'essai du Théâtre-Libre prouva le peu d'intérêt que peut avoir au théâtre la réalité transportée dans sa crudité sur la scène. Il fit aussi l'éducation réaliste des acteurs et du public.

NOTES CHRONOLOGIQUES

LES GONCOURT : Edmond, 1822-1896 ; Jules, 1830-1870. *Charles Demailly*, 1860 ; *Renée Mauperin*, 1864 ; *Germinie Lacerteux*, 1865 ; *Manette Salomon*, 1867 ; *Madame Gervaisais*, 1869.

ZOLA : première œuvre, 1864 ; *les Rougon-Macquart* (*la Fortune des Rougon, le Ventre de Paris, la Faute de l'abbé Mouret, l'Assommoir, Germinal, la Terre, l'Argent, la Débâcle*, etc.), 1871-1893 ; *les Trois Villes*, 1894-1898 ; *Fécondité*, 1899 ; *Travail*, 1901 ; *Vérité*, 1903.

A. DAUDET : *les Lettres de mon moulin*, 1866 ; *le Petit Chose*, 1868 ; *Tartarin de Tarascon*, 1872 ; *Fromont jeune et Risler aîné*, 1874 ; *Jack*, 1876 ; *le Nabab*, 1877 ; *les Rois en exil*, 1879 ; l'*Immortel*, 1880 ; *Numa Roumestan*, 1881 ; *l'Évangéliste*, 1883 ; *Sapho*, 1884 ; *Tartarin sur les Alpes*, 1885.

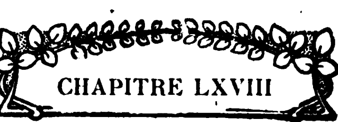
MAUPASSANT : *Des Vers*, 1880 ; *Une Vie*, 1883 ; *Bel Ami*, 1885 ; *Pierre et Jean*, 1888 ; *Fort comme la mort*, 1889 ; *Notre Cœur*, 1890.

HUYSMANS : *les Sœurs Vatard*, 1879 ; *A Rebours*, 1884 ; *En Route*, 1895 ; *la Cathédrale*, 1898 ; *les Foules de Lourdes*, 1906.



Médaille par Chaplain (Musée du Luxembourg).





SOMMAIRE :

Renaissance de l'idéalisme. — L'idéalisme dans les arts. — Préoccupations morales et sociales. — Influences étrangères.

Renaissance de l'idéalisme. — Alors même que dans le roman et au théâtre le naturalisme pousse l'application de ses doctrines à leurs dernières conséquences, en copiant fidèlement la réalité jusque dans ses laideurs, il se manifeste une réaction contre les goûts et les tendances de la génération précédente.

Las du positivisme, les hommes sont impatients de dépasser le monde des faits pour aller dans celui des idées et du mystère. Des philosophes et des moralistes ont conservé et font revivre la tradition idéaliste, qui retrouve la faveur naguère accordée par la grande majorité des esprits à la seule philosophie positiviste. La forme de leurs ouvrages, agréable, parfois très soignée, littéraire, contribue au succès de leurs idées. Les principaux sont RENOUVIER (1815-1903), CARO (*Problèmes de morale*, 1876), JULES SIMON (*le Devoir*, 1854 ; *Dieu, Patrie, Liberté*, 1883), FOUILLÉE (*Liberté et Déterminisme*, 1873 ; *la Science sociale contemporaine*, 1880), GUYAU qui, de 1884 à 1886, donne l'*Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, *l'Art au point*

de vue sociologique, *l'Irréligion de l'avenir*, étudiant les problèmes qui passionnent ses contemporains.

On constatera bientôt une renaissance du sentiment religieux, des idées chrétiennes, évangéliques, au moins d'une vague religiosité en l'absence de toute croyance formelle en Dieu. Cette renaissance est soutenue par des livres tels que celui de M. Paul Desjardins, le fondateur de l'*Union pour l'action morale*, sur le *le Devoir présent* (1891), et celui d'Édouard Rod sur les *Idées morales du temps présent* (1891).

L'idéalisme dans les arts. — Le mouvement idéaliste est très net dans les arts. Les peintres s'efforcent d'atteindre à une beauté idéalisée, de fixer des rêves, de mettre dans leurs œuvres quelque chose d'immatériel, de traduire leurs sympathies humanitaires. Puvis de Chavannes expose (en 1881) son *Pauvre pêcheur*, le *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (1884) et toutes ces toiles (*le Rêve*, *Doux pays*) où l'exécution simplifiée, les couleurs atténuées laissent une impression de noblesse, de sérénité et aussi de mélancolie. Carrière exécute ses sujets touchants (*le Baiser de l'innocence*, *l'Enfant malade*) dans sa manière demi-brumeuse. La sculpture elle-même s'assouplit et veut exprimer non plus seulement des attitudes, mais l'âme même des êtres (*l'Age d'airain* de Rodin, 1881).

Préoccupations morales et sociales. — On est fatigué de ne regarder la vie que dans ses aspects, on s'en demande le pourquoi, et l'on cherche les moyens de la rendre meilleure. Les préoccupations sociales reparaissent. En littérature, le courant idéaliste qui rejette la théorie de l'art pour l'art, qui ne sépare jamais le souci artistique du dessein moralisateur, le beau de



Le Bois sacré char aux Arts et aux Muses (fragment).
(D'après la fresque de Puvis de Chavannes. — Mairie de Lyon.)

l'utile, s'est continué dans l'œuvre de Victor Hugo, de George Sand, et surtout dans celle de Dumas fils ; les romans anglais de George Eliot l'ont renforcé.

Influences étrangères. — C'est de Russie que nous vint le flot le plus puissant d'idéalisme.

En 1882, Melchior de Vogüé, dans son étude du *Roman russe*, révèle Tourguénief, qui enseigne la résignation, la charité, l'oubli de soi-même, — Dostoïevsky, qui « se prosterne devant la souffrance de l'humanité », — Tolstoï, qui, apôtre de la pitié sociale, tient que l'art est un moyen d'union entre les hommes, car c'est par lui qu'ils partagent les mêmes sentiments, et proclame la nécessité d'avoir la foi en Dieu, la foi en l'efficacité du dévoûment à l'humanité. Les traductions de ces écrivains se multiplient et le public s'enthousiasme pour les idées qu'ils défendent.

De l'Allemagne nous vient une influence plus subtile, mais non moins digne d'attention, surtout dès qu'il s'agit de poésie : la musique de Wagner était plus capable que les livres, que la poésie même, d'insinuer en France l'idéalisme allemand, le goût du mystérieux, des sensations indéfinissables que l'art peut nous donner en nous transportant dans le monde des rêves.

Pendant que les « concerts » répandent la musique de Wagner, le Théâtre-Libre, élargissant son programme dans un sens tout différent du naturalisme, et le théâtre de l'Œuvre (fondateur : Lugné-Poë) présentent au public les pièces étrangères, russes, scandinaves, allemandes. Les unes sont toutes poétiques (symbolistes), les autres mêlent au réalisme des détails les idées morales et sociologiques.

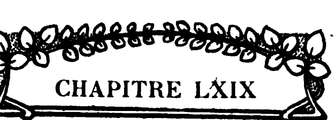
On ne saurait, pour une période encore si proche de

nous et dont il reste tant de survivants, faire une étude complète : il faut à l'histoire littéraire plus de recul. Nous nous bornerons à parler des écrivains qui s'imposèrent aux premières places, sur qui la critique a déjà fait ses enquêtes et porté ses jugements parce qu'ils sont morts ou que leur œuvre apparaît comme achevée dans son ensemble. A mesure que nous nous approcherons de la fin du siècle, nos indications se feront plus concises.



Le triomphe de la Science.
(Plafond de Besnard, à l'Hôtel de Ville de Paris.)





SOMMAIRE :

M. ANATOLE FRANCE : romans philosophiques et romans sociologiques. — PIERRE LOTI : le roman sentimental et pittoresque. — M. PAUL BOURGET : le roman d'analyse psychologique.

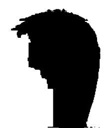
MM. France, Loti et Bourget, dont les œuvres sont, en ces vingt dernières années du siècle, les plus considérables que nous ayons à étudier, gardent plus ou moins profonde et apparente l'empreinte d'une éducation naturaliste. Mais ils sortent du naturalisme par leur art, par leurs idées, par leurs sentiments.

M. ANATOLE FRANCE

(né en 1844)

Caractères généraux. — M. Anatole France fut enthousiasmé par les livres de Taine qui apportait à la littérature la science et en chassait le spiritualisme ; ce fut aussi un disciple de Renan, un admirateur de Leconte de Lisle ; enfin il fut séduit par l'esprit critique du XVIIIe siècle.

De bonne heure il eut « le profond sentiment de l'écoulement des choses et du néant de tout, et devina que les êtres n'étaient que des images changeantes dans l'universelle illusion ». Aussi voulut-il extraire de ces « images changeantes », de cette vie qui coule



au néant, tout le plaisir qu'elles pouvaient lui donner: c'est un épicurien.

Il écrivit d'abord des vers parnassiens (*Vers dorés*, *les Noces corinthiennes*); il fit de la critique littéraire sans dogmatisme (*Vie littéraire*), mais c'est surtout comme auteur de romans, de contes, de nouvelles, qu'il intéresse notre littérature.

Le romancier : son évolution. — Son talent de romancier se révéla par *le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881). Avant sa participation aux luttes politiques et sociales, nous trouvons, chez le romancier et le conteur, un érudit et un chercheur très documenté sur tous sujets de littérature, histoire, art, philosophie, un réaliste qui aime « la vie immortelle dans ses figures sans cesse renouvelées ». Il préféra d'abord la nouvelle au roman qui lui semblait trop long. Ses livres ne renferment pas de profondes études psychologiques, et ses personnages ne vivent guère que comme causeurs et philosophes. Mais les idées abondent, exprimées vivement et sans pédanterie.

Le Crime de Sylvestre Bonnard est, dans sa brièveté élégante, un des meilleurs romans de M. France. Le vieux savant égoïste, transformé par l'affection et devenu père adoptif d'une exquise bonté, est des plus sympathiques. Le style est charmant, parfaitement adapté au personnage qui rédige son « journal », avec une grâce fleurie de tous les souvenirs que de nombreuses lectures ont laissés dans son esprit de vieil érudit à l'imagination toujours vive, sensible à toutes les joies délicates de la vie.

M. Anatole France a revendiqué pour le roman la liberté absolue, n'admettant pas que l'écrivain ou le penseur eût charge d'âme comme le prétendait alors

M. Bourget dans *le Disciple*: « La pensée, dit-il, a dans sa sphère des droits imprescriptibles, et quiconque croit posséder la vérité doit la dire. Mais la vie doit s'appuyer sur la simple morale. »

Dans certains de ses livres (*la Rôtisserie de la reine Pédauque*, *les Opinions de Jérôme Coignard*), M. France a réuni la fantaisie, l'esprit épicurien qui cherche la volupté, l'esprit voltairien qui voit en tout le ridicule et conduit au mépris bienveillant et amusé pour les hommes dupes de leurs propres idées, de leurs imaginations.

La série des livres qui constituent l'*Histoire contemporaine* est comme une suite de « chroniques d'actualité » en 1897. Là, au milieu des scènes les plus variées, parfois caricaturales, de la vie provinciale ou parisienne, s'expriment les passions politiques de l'auteur avec ses convictions philosophiques et sociales. Ce sont en plus d'un endroit de véritables pamphlets. L'*Histoire contemporaine* inaugurait la nouvelle manière de M. France défenseur des aspirations humanitaires et démocratiques.

L'historien. — M. Anatole France a voulu faire œuvre d'historien positiviste. Utilisant tous les documents alors connus, il a restitué dans sa *Jeanne d'Arc* une héroïne de chair et d'os, dépouillée de toute auréole de mystère ou de légende. Afin de donner au lecteur l'impression plus complète de la vérité, tout en supprimant les citations, il a archaïsé son style. Sa *Jeanne d'Arc* est une sorte de roman historique vrai.

Conclusion. — Observateur ironique, analyste fin plus que profond, écrivain à la plume légère, spirituel, capable de précision, de vigueur, d'originalité dans les

images, plus énergique, âpre et nerveux dans ses derniers livres, M. Anatole France a été souvent, à l'étranger surtout, regardé comme un des plus purs représentants de l'esprit français contemporain.

PIERRE LOTI

(né en 1850)

Traits généraux de caractère. — Pierre Loti (M. Julien Viaud) était dans son enfance un mélancolique, rêvant de lointains voyages (*Roman d'un enfant*, autobiographique). Sa carrière d'officier de marine l'a conduit dans les pays exotiques; poussé par le désir de ranimer en lui-même une foi disparue ou de retrouver dans l'Inde l'âme boudhique, il a visité l'Orient chrétien et l'Extrême-Orient.

Doué d'une très vive sensibilité, il tire des sensations, des impressions que les choses font sur lui, toute la saveur qu'elles renferment. Dépourvu de foi religieuse, il est persuadé que la vie n'est que sensations qui se suivent jusqu'à la mort, jusqu'à l'absorption de l'être dans le tout de l'Univers : vivre, c'est prendre conscience de ces sensations dans le monde qui est un écoulement incessant. De cette idée vient dans son œuvre l'abondance de la partie descriptive, charmant le lecteur en le transportant dans des mondes inconnus de lui.

Sympathie et vérité dans le roman. — Loti a le don de sympathie : aussi comprend-il tous les êtres humains qu'il a rencontrés : musulmans (*Aziyadé*, *les Désenchantées*), Béarnais (*Ramuntcho*), Bretons surtout.

Le meilleur de ses romans est *Pêcheur d'Islande* (1886) dont le succès fut considérable. *Pêcheur d'Is-*



lande, c'est la vie bretonne. L'amour de Yann et de Gaud est une idylle bretonne dans un cadre non pas idéalisé, mais d'un réalisme délicat. Non seulement nous voyons les choses, mais nous sentons ce qu'elles représentent pour les humains qu'elles environnent : la continuité de la vie, de la famille; derrière les choses, Loti a retrouvé l'âme bretonne. De l'œuvre se dégage une impression de tristesse profonde : la mort y est toujours proche, et les êtres humains y souffrent plus qu'ils n'ont de bonheur. Le perpétuel voisinage de la mer, partout présente sous tous ses aspects, laisse une impression de grandeur écrasante. — Si l'écrivain nous promène par le monde, c'est que tel est le sort du Breton d'aller ainsi de l'Indo-Chine à Terre-Neuve; ce ne sont point voyages inventés à plaisir pour raison de variété et comme prétextes à des descriptions.

Le style : simplicité et harmonie. — Loti n'est pas un écrivain de métier. « Je n'ai jamais, dit-il, composé un livre : je n'ai jamais écrit que lorsque j'avais l'esprit hanté d'une chose, le cœur serré d'une souffrance, et il y a toujours trop de moi-même dans mes livres. » La sincérité, la spontanéité, qui font le charme des œuvres de Loti, quant au fond, se retrouvent aussi dans la forme : avec les mots ordinaires de la langue, sans épithètes rares, il note ses sensations les plus vives. Parfois on trouve des familiarités ou des négligences, mais ces taches légères s'effacent dans l'enchantement de la phrase nuancée et rythmée, communiquant au lecteur les impressions de l'artiste.



M. PAUL BOURGET

(né en 1852)

Après une dizaine d'années de tâtonnements pendant lesquelles il écrit, sans grand succès d'abord auprès du public, des vers où l'on remarque des notations délicates habilement versifiées (de *la Vie inquiète* aux ***Aveux***), puis des romans qui sont des études de jeune fille ou de femme, enfin des livres de critique (***Essais de psychologie contemporaine***), M. Bourget trouve sa voie et la célébrité avec *Cruelle énigme* (1885), bientôt suivi de *André Cornélis, Mensonges*.

Le roman d'analyse psychologique. — L'ambition de M. Bourget est alors de faire du roman d'analyse qui soit œuvre morale et œuvre d'art. Pour avoir plus de liberté dans l'analyse, il a placé ses personnages « dans le monde des oisifs », là où « les cas sont plus complets ». Mais il s'est borné à l'étude d'une passion : l'amour; et, croyant « qu'un livre de vérité n'est jamais immoral », il ne s'est pas demandé si une peinture complaisante du vice ne peut à elle seule le rendre séduisant.

Le Disciple (1889) annonce chez l'auteur de nouvelles préoccupations. Il pose la question de la responsabilité morale encourue par le penseur et l'écrivain : les doctrines philosophiques d'un maître qui, lui, a toujours vécu avec un idéal de pureté, peuvent conduire son disciple à une action abominable. — Le sujet est dramatique; il y a dans le livre une minutieuse et forte étude de la formation du disciple. — Le roman rompt nettement avec le naturalisme, admettant des intentions d'idéalisme.

Les préoccupations de morale sociale dominent



l'Étape (1902) qui prétend appuyer sur un cas spécial la thèse suivante : une famille ne peut s'élever que par étapes, et il est dangereux pour sa santé morale qu'un de ses membres veuille aller trop vite dans cette ascension, « brûler une étape ».

Ici, à l'analyse psychologique se mêlent des intentions politiques et sociales. Avec les romans suivants l'écrivain s'engage de plus en plus dans cette voie, travaillant à la restauration religieuse catholique (*Un Divorce*, *l'Émigré*, *le Démon de Midi*).

M. Bourget ne pratique pas le discret effacement de soi-même qu'enseignait le naturalisme. Il s'impose à son lecteur comme guide dans les phases de l'analyse, commente ses remarques, épilogue sur les faits.

Les romans de M. Bourget sont plus intéressants par le fond que séduisants par la forme. Le style en est souvent alourdi par la minutie de l'analyse et par l'abus des termes abstraits. Pourtant la langue est vigoureuse et l'impression qui se dégage de ces livres est celle de la pénétration et de la force.

Théâtre. — M. Bourget a transporté au théâtre les sujets de ses romans, puis fait jouer des pièces écrites directement pour la scène, inspirées des événements contemporains (*la Barricade*, *le Tribun*).

Impressions de voyages. — M. Bourget a voyagé. Dans ses relations de voyages on ne trouve pas seulement des impressions, mais cette « passionnée curiosité de l'âme humaine » qui le pousse à vouloir comprendre les peuples étrangers (*Études anglaises*, *Sensations d'Italie*), à étudier sur place en Amérique, avec l'idée nouvelle de la race, la démocratie utilisant l'élément nouveau de la science (*Outre-Mer*).



Conclusion. — **M. Paul Bourget a apporté à la littérature sa curiosité du cœur humain, sa pénétration et sa force d'analyse. Il prétend avoir fait des monographies pour contribuer à la « grande enquête sur l'homme » demandée par Taine. Mais il ne s'est pas borné à observer et à enregistrer le résultat de ses observations : il a fait du roman un moyen de propagande pour ses idées.**

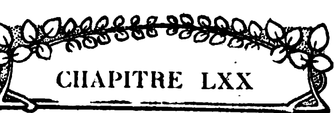
NOTES CHRONOLOGIQUES

A. France : *Poèmes dorés*, 1873; *les Noces corinthiennes*, 1876; *le Crime de Sylvestre Bonnard*, 1881; *le Livre de mon ami*, 1885; *la Vie littéraire*, 1888-92; *la Rôtisserie de la Reine Pédauque*, 1893; *le Lys rouge*, 1894; *Histoire contemporaine* (*L'Orme du mail, le Mannequin d'osier, l'Anneau d'améthyste, M. Bergeret à Paris*), 1897-99; *Vie de Jeanne d'Arc*, 1908; *les Dieux ont soif*, 1912.

Loti : *Aziyadé*, 1879; *le Roman d'un spahi*, 1881; *Mon frère Yves*, 1883; *Pêcheur d'Islande*, 1886; *le Roman d'un enfant*, 1890; *Jérusalem*, 1895; *Ramuntcho*, 1897; *Vers Ispahan*, 1904; *Un Pèlerin d'Angkor*, 1910.

Bourget : *la Vie inquiète*, 1875; *les Aveux*, 1882; *Cruelle énigme*, 1885; *André Cornélis*, *Mensonges*, 1887; *Sensations d'Italie*, 1891; *l'Étape*, 1902; *Un Divorce*, 1904; *l'Émigré*, 1907; *le Tribun*, 1912.





SOMMAIRE :

BRUNETIÈRE et la critique scientifique; la théorie de l'évolution en littérature. — FAGUET. Critique impressionniste. Monographies. — LEMAITRE : le critique, le dramaturge, le conteur.

BRUNETIÈRE

(1849-1907)

Critique scientifique. Tradition. Évolution. — Ferdinand Brunetière, qui fut maître de conférences à l'École normale, a, dans la critique, tiré parti de tous les éléments qu'avant lui on y avait successivement apportés : érudition et connaissance de la psychologie des auteurs, attention accordée aux influences étrangères, idées philosophiques, importance concédée à la technique de l'écrivain. Il déclare que « *le goût personnel n'a rien à voir en critique* ».

Son idée dominante est de retrouver *la tradition* dans la littérature française et de la défendre contre ceux qui veulent la déformer : il attaqua les romanciers naturalistes pour leurs intempérances réalistes (*le Roman naturaliste*, 1883).

En même temps que des vivants, il s'occupe des morts. Il applique alors à la littérature les idées transformistes de Darwin et formule la théorie de l'*évolution des genres littéraires* qui, « lorsqu'ils ont atteint un

certain degré de perfection, ne peuvent que déchoir, disparaître » en se transformant.

Les avantages de cette doctrine étaient de reconnaître dans la littérature les grands courants, d'attirer l'attention sur les époques dites de transition, de mieux déterminer l'importance d'un auteur par l'action qu'il a exercée dans l'évolution de tel ou tel genre. Comme tout système, celui-ci ne saurait être exclusif.

Le polémiste. — Brunetière n'est pas un critique littéraire indifférent aux idées qu'il étudie et cantonné dans ses travaux. Il estimait que la critique est de l'action, que les idées sont des forces, que la littérature a pour fin la morale et surtout la morale sociale. Il a combattu le « dilettantisme » qui exclut la décision et l'action. Il voulait que l'homme agît et « crût pour agir », persuadé d'abord que « la véritable foi qui vaincrait l'égoïsme et communiquerait la fièvre généreuse de l'action », c'était la foi de l'individu dans les destinées de l'espèce. Il se fit ensuite un des restaurateurs de l'idée religieuse, défenseur ardent du catholicisme, et aussi l'apôtre de la foi patriotique (*Discours de combat*).

Son style tout classique, volontiers périodique, mais surtout vigoureux, reflète son tempérament combatif.

FAGUET

(1847-1916)

Critique impressionniste. Monographies. — Émile Faguet (professeur de lycée, puis professeur à la Sorbonne) est un esprit d'une insatiable curiosité et un écrivain d'une extrême fécondité.

Positiviste pour qui « c'est un plaisir d'une vivacité singulière que la sensation du réel », il estime que l'on



ne saisit bien que les individus, se défie des idées générales, des théories, ne se permet que des « vues d'ensemble ». Ses études, du XVIe au XIXe siècle, sont des monographies (1885-1894). On lui reproche de n'avoir pas assez la religion des renseignements scientifiques. Il nous donne les impressions qu'il éprouve à la lecture des livres et essaye de faire revivre l'écrivain tel qu'il le comprend d'après son œuvre. Il fait une critique personnelle, et néglige d'ajouter à ses impressions les résultats des autres critiques.

Il s'intéresse surtout aux idées (*Politiques et moralistes du* XIXe *siècle*) et, s'étant mêlé aux luttes politiques, il a multiplié les livres où il expose ses vues sur l'organisation politique et sociale. Très patriote, il avait pris pour devise : « Je jure de laisser l'idée de patrie plus grande et plus forte que je l'ai trouvée. »

Son style est caractérisé par la verve pittoresque.

JULES LEMAITRE
(1853-1915)

Le critique. — Après avoir publié des vers d'une facture très souple, Jules Lemaître se fit connaître en 1885 par une attaque contre Renan. Son œuvre de critique se rassemble dans *les Contemporains* et les *Impressions de théâtre.* Doué d'un esprit alerte, railleur, d'une impertinence amusante, il est habile à voir et à crayonner le trait essentiel et caractéristique.

« C'est, a-t-il dit, la critique qui permet le mieux d'exprimer ce qu'on croit avoir, touchant les objets les plus intéressants et même les plus grands, d'idées générales et de sentiments significatifs. » Sa critique tout *impressionniste* s'oppose à la critique scientifique de Brunetière qui élimine le personnel. « Je ne cher-

che, dit-il, qu'à reproduire l'image que je me forme involontairement de l'écrivain, en négligeant ce qui de son œuvre ne se rapporte pas à cette vision. »

Dans ses chroniques théâtrales, nous lisons les pensées de Jules Lemaître à propos des pièces qu'il aborde « sans théories ni doctrines ». Négligeant la technique, il s'attache surtout à comprendre les sentiments, leur jeu, leur valeur morale, transposant le sujet de la scène dans la réalité, afin de mieux voir et faire voir ce qu'il peut avoir d'humain (1).

Le dramaturge. — Il a essayé du théâtre, pour y faire de l'analyse morale, sans grand souci de la construction technique, avec des flottements, de l'indécision, peu d'action. Il a essayé de la comédie de mœurs, traçant un tableau du monde politique en 1890 (*le Député Leveau*), mais surtout il étudie des cas moraux (*Révoltée*, *l'Age difficile*, *le Pardon*, *la Massière*, etc.). Le théâtre de Lemaître unit à son réalisme une valeur morale : il s'en dégage la pitié pour les fautes expiées s'il n'y a pas perversité, la sévérité pour les égoïstes et les corrompus.

Le conteur. — Jules Lemaître est enfin un conteur. Ses *Contes*, empruntés à la vie, sont tristes. Ceux qu'il

(1) Sa manière fait contraste avec celle d'un homme qui, jusqu'au seuil du XXe siècle, se consacra exclusivement à la critique dramatique : FRANCISQUE SARCEY (1828-1899). Depuis 1859, mais surtout depuis 1867 (au *Temps*), soit dans ses feuilletons, soit dans ses conférences, Sarcey a jugé les pièces de théâtre, anciennes ou nouvelles, au point de vue du métier, de la valeur scénique, montrant quelque étroitesse d'esprit dans ses préférences, et dans ses protestations contre les libertés et les innovations.

écrivit *En marge des vieux livres*, travaillant sur la donnée qu'il tire d'un vieux maître et développe soit par la logique, soit par l'imagination, ont aussi un fond de tristesse et de pessimisme. La forme en est exquise, du français le plus pur et le plus gracieux.

Lui aussi s'est mêlé aux luttes politiques de son temps, défendant les idées conservatrices. Il a même abandonné la littérature pour n'y revenir que tardivement par des études sur J.-J. Rousseau, Chateaubriand, etc.

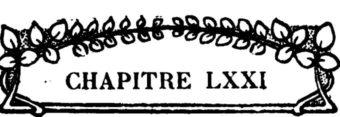
NOTES CHRONOLOGIQUES

BRUNETIÈRE : *le Roman naturaliste*, 1883 ; *Histoire et littérature*, 1886 ; *Questions de critique*, 1890 ; *Études critiques*, 1880-1899 ; *l'Évolution des genres*, 1890 ; *l'Évolution de la poésie lyrique*, 1894 ; *Discours de combat*, 1900 ; *Balzac*, 1906.

FAGUET : *XVIIe siècle*, 1885 ; *XIXe siècle*, 1887 ; *XVIIIe siècle*, 1890 ; *XVIe siècle*, 1894 ; *Politiques et moralistes*, 1891, 1898, 1900 ; *Problèmes politiques*, 1901.

LEMAÎTRE : *Médaillons* (poésies), 1880 ; *les Contemporains*, 1886-1896 ; *Impressions de théâtre*, depuis 1888 ; *Contes*, 1886-89 ; *Révoltée*, 1889 ; *En marge des vieux livres*, 1905, 1908.





SOMMAIRE :

Caractères généraux du symbolisme. — Les principaux poètes symbolistes : verlainiens, harmonistes, vers-libristes. — La réaction contre les excès. — Conclusion.

Caractères généraux du symbolisme. — C'est aux environs de 1885 que se constitua l'école *symboliste* ou *décadente* qui se réclamait de Verlaine, et le regarda comme un chef, bien que Verlaine se défendît d'être d'aucune école et protestât énergiquement contre des licences qu'il jugeait excessives et déraisonnables. Dans la diversité des conceptions de tous les jeunes poètes en mal de nouveauté, on retrouve des aspirations communes.

Vue d'ensemble, la poésie symboliste est une réaction contre la poésie parnassienne, sur tous les points essentiels.

Elle est individualiste : le poète exprimera, étalera même au lieu de le cacher, ce qu'il y a de plus intime, de plus particulier dans ses émotions, ses sensations, ses pensées. — Elle est désireuse non de peindre, mais de dire et de communiquer des impressions, fuyant les images nettes, les idées précises, analysées, cherchant l'imprécis, le fugitif, le mystérieux. — Elle est hostile aux formes arrêtées qui compriment l'expansion et

gênent la sincérité; elle veut dans l'expression plus de liberté et même toute liberté sans restriction. — Elle est désireuse de rivaliser avec la musique, faisant avec les mots ce que le musicien fait avec les sons.

Les verlainiens. — Des poètes symbolistes, les uns, après Verlaine, conservent les formes traditionnelles en s'affranchissant de certaines entraves : obligation de rimer d'après des règles fixes, d'éviter l'hiatus, — employant des vers de neuf et de onze syllabes, abandonnés depuis Malherbe.

C'est LOUIS LE CARDONNEL (né en 1862) pour qui la poésie est une « musique de l'âme sereine, un appel du cœur à d'autres cœurs ». Ce sont des malades, voués à une mort prématurée, qui tirent de l'alanguissement, de la mélancolie, le charme de leur poésie subtile, parfois précieuse : GEORGES RODENBACH (1855-1898) préférant aux images vives ce qui est « atténué » (*Tristesses*; *Du silence*; *le Voyage dans les yeux*, etc.); — ALBERT SAMAIN (1858-1900) qui a des nostalgies de pays de rêve, une perpétuelle aspiration à percevoir l'irréel, adore « les sons, les couleurs frêles, tout ce qui tremble », donne à son vers quelque chose de fluide (*Aux flancs du vase*, *Au jardin de l'Infante*). — M. MAURICE MAETERLINCK (né en 1862) est conduit, par ses conceptions philosophiques, de l'imprécis au mystère qui entoure la connaissance humaine comme un mur encore infranchi. Il dit en allégories souvent obscures le malaise de son âme, ses efforts pour sortir de la prison du réel (*Serres chaudes*, 1889; *Douze chansons*, 1896). Portant le symbolisme au théâtre, il donne le frisson de l'inconnu pressenti, de la mort qui passe (*l'Intruse*); il représente nos aspirations vers la lumière de l'impossible connaissance (*les Aveugles*); il

expose une conception du monde des morts (*l'Oiseau bleu*). *Pelléas et Mélisande* est un drame de l'amour vu à travers la grisaille symboliste. M. Maeterlinck s'éloigne le plus possible de l'expression oratoire; il affectionne des phrases très simples qui ne sont parfois que des exclamations, et abondantes en répétitions des mêmes mots.

La prétention à l'absolue sincérité, à la naïveté, le relâchement complet de la forme, conduisirent parfois Rimbaud à de folles incohérences, et d'autres à des puérilités.

Les harmonistes. — Certains furent plus attentifs à la valeur expressive et musicale des mots, travaillant le vocabulaire qu'ils enrichissent avec excès, cherchant des correspondances entre les sons verbaux et les couleurs ou les mots et les sonorités des instruments, faisant du poème comme une œuvre de musique savante, véritable orchestration d'une image ou d'une idée. Dans leur désir de faire rendre à la langue tout ce qu'elle renferme de puissance musicale, ils deviennent parfois inintelligibles (ex. Mallarmé). STUART MERRILL trouve des sonorités délicates et raffinées, ou l'éclat des syllabes retentissantes (*Gammes*, *Fastes*, 1887); mais le virtuose de cette école est le Belge ÉMILE VERHAEREN (1855-1916), le poète de la puissance. Il a comme l'ivresse des forces et de la beauté de la nature, qu'il dit avec un réalisme vigoureux (*les Flamandes*, *les Moines*, *les Soirs*, depuis 1883); il sent la force des villes, qui aspirent les campagnes, ce qu'il y a de mystérieux dans les choses, de hagard dans la vie de certains êtres (*les Villes tentaculaires et les campagnes hallucinées*). Son dernier recueil fut *les Ailes rouges de la guerre*. Sa poésie est fiévreuse : ses vers sont martelés, pleins d'allitéra-

tions, d'un rythme mouvementé. Le vocabulaire et la syntaxe subissent de véritables violences. Sous sa plume le mot « crie et clame ».

Les vers-libristes. — Cherchant à renouveler la forme, à l'harmoniser avec l'inspiration symboliste, M. GUSTAVE KAHN (né en 1859) a été le théoricien du *vers libre*. Le vers a pour élément fondamental non pas la syllabe, mais des groupes de syllabes en nombre indéterminé, étroitement unis par le sens et le mouvement intérieur de la pensée ; dans le vers classique, ces groupes sont arbitrairement reliés en unités d'un nombre fixe de syllabes, chaque unité étant terminée par la rime. Dans le vers libre, la rime n'a plus ni place ni valeur absolue ; c'est la nature des sentiments, le mouvement intérieur, qui seuls déterminent les groupements : la liberté entière est laissée au poète. Elle peut conduire à l'anarchie poétique d'un Jules Laforgue. Mais elle est plus sagement employée par M. VIÉLÉ-GRIFFIN (un Américain né en 1864) pour exprimer la joie de vivre, les saveurs de l'existence, la soif d'éternité, le besoin d'infini (depuis 1885: *Cueille d'avril*, *les Cygnes*, *la Clarté de vie*).

Comme l'inspiration, le vers devient très personnel, chacun y mettant ses rythmes : ce n'est plus qu'une longue phrase coupée avec des allitérations.

La réaction. Fin du symbolisme. — Les excès mêmes auxquels se portèrent parfois les symbolistes ont provoqué un retour à la tradition. JEAN MORÉAS, un Athénien (1856-1910), fut un adversaire de l'imprécis, du mystérieux, des littératures du Nord, et un partisan des classiques. D'abord symboliste (*les Syrtes*, *Cantilènes*, 1884-1886), par une réaction excessive il revint

s'inspirer des modèles de notre poésie moderne à ses origines, restituant versification, langue, syntaxe du XVIe siècle, même d'au delà (romanisme). Mais poursuivant son évolution il aboutit à un véritable classicisme, à l'imitation de l'antiquité, à la versification traditionnelle, régulière, sévère même. Les *Stances* (1898) disent les sentiments et sensations du poète en visant à leur donner la généralité chère aux classiques.

M. Henri de Régnier (né en 1864) arrive à de pareilles conceptions, avec moins de rigueur. Il sauvegarde l'indépendance du poète, mais il use de tout ce que lui a enseigné la longue expérience du passé. La loi de la poésie est, à son gré, que le rythme soit beau, car le vers est destiné à être entendu plus qu'à être lu. Cette réserve faite, toutes les formes sont admises. La strophe est le vers prolongé au gré de l'émotion et non un cadre rigide. La langue est celle de l'usage, avec de rares néologismes (depuis 1886 : *Poèmes*, *les Jeux rustiques et divins*, *Médailles d'argile*, *la Cité des eaux*, *la Sandale ailée*, etc.).

(M. de Régnier s'est révélé agréable et fin romancier.)

Conclusion. — Nombreux sont les poètes qui, plus ou moins liés au symbolisme, ont écrit des vers souvent dignes de figurer dans les anthologies, mais il nous suffit d'avoir mentionné les plus marquants.

Avec tous ses excès, le symbolisme fut en somme pour la poésie française une crise salutaire : le poète y recouvra son indépendance, le droit à l'individualité ; l'art poétique s'y assouplit, la langue y révéla sa puissance musicale.



CHAPITRE LXXII

SOMMAIRE :

Le roman : psychologique, social, historique. — Le théâtre. — La poésie. — Histoire. — Philosophie et science. — Éloquence, — Voyages. — Mémoires.

Nota. — Nous ne ferons dans ce chapitre qu'indiquer les écrivains qui ont dans les divers genres acquis la plus incontestée notoriété, sans même nous flatter de les nommer tous. Il ne peut s'agir ici de porter des jugements.

LE ROMAN

Édouard Rod (1857-1910) (1), après *la Course à la mort* et *le Sens de la vie*, qui plutôt que romans sont livres d'idées, a montré dans des romans passionnels (*Sacrifiée*, *la Vie de Michel Teissier*, *le Silence*) la passion engendrant la souffrance; il a réétudié la question romantique du droit au bonheur et conclu en mettant les commandements de la morale sociale au-dessus des aspirations au bonheur individuel (depuis 1885).

Paul Margueritte (1860-1918), qui renia avec éclat le

(1) La date qui suit le nom de l'écrivain est celle de sa naissance.

naturalisme brutal, a uni les études psychologiques et les idées philosophiques et morales à la peinture de la réalité (*Pascal Géfosse*, *la Force des choses*, *la Tourmente*, etc., — depuis 1887).

M. Marcel Prévost (1862) s'est affirmé comme spécialiste de la psychologie féminine, défenseur de la femme, son guide et son conseiller (*Mademoiselle Jaufre*, *Lettres de femmes*, *les Vierges fortes*, *Lettres à Françoise*, — depuis 1887).

M. Maurice Barrès (1862), après avoir fait sur lui-même de subtiles analyses psychologiques (*le Culte du moi*, trois livres) a montré les liens qui unissent la race à la terre, et écrit des romans nationaux et patriotiques (*les Déracinés, Au service de l'Allemagne*, *Colette Baudoche*, — depuis 1891). Dans cette voie se rapproche de lui M. René Bazin (1853) avec *la Terre qui meurt*, *les Oberlé*, *le Blé qui lève*, etc. (depuis 1891). — La préoccupation des problèmes sociologiques inspire les livres où M. Paul Adam (1862) a fait de puissants tableaux de certaines misères sociales et imaginé la réforme de la société (*la Force du mal*, *Cœurs nouveaux*). Elle est aussi dans *la Charpente* de MM. Rosny et *la Vague rouge* de M. Rosny aîné, dans *l'Effort* et *la Proie* de M. H. Bérenger.

M. Léon Daudet (1868) examine des questions morales qui intéressent la famille et la nation (*le Partage de l'enfant*, *Déchéance*).

M. Édouard Estaunié (1862) a montré l'emprise d'éducateurs sur des âmes d'enfants (*l'Empreinte*) et les souffrances cachées qui peuvent naître des conditions de la vie contemporaine (*le Ferment*, *l'Épave*, — depuis 1895).

L'étude des milieux a retenu les talents de MM. Paul Hervieu (1857) et Abel Hermant (1862). Le premier est

l'observateur sans indulgence des classes aristocratiques (*Peints par eux-mêmes*, 1893) ou riches (*l'Armature*). Dans une manière plus sèche et comique, M. Hermant a dessiné des militaires, des magistrats, des bourgeois, des étrangers (*le Cavalier Miserey*, *la Carrière*, *le Faubourg*, etc., — depuis 1887).

— L'étude des paysans de son Nivernais, faite sans complaisance et sans enjolivements, nous a valu l'œuvre de JULES RENARD (1864-1913, *Ragotte*, *Nos Frères farouches*, etc.).

Sans autre prétention que d'être vrais sont également certains livres de M. HARAUCOURT (*Pélisson et Trumaille*), qui ailleurs philosopha lui aussi (*Dieudonnat*), — et de M. TRISTAN BERNARD (*Mémoires d'un jeune homme rangé*), un humoriste.

La peinture des milieux, surtout provinciaux, les études précises et réalistes — encouragées par l'attribution des prix Goncourt — nous ont donné des livres originaux et révélé plusieurs écrivains : MM. DE CHATEAUBRIANT (*M. des Lourdines*), MOSELLY (*Jean des Brebis*, *Terres lorraines*), CLAUDE FARRÈRE (*les Civilisés*), ROUPNEL (*le Vieux Garin*), HENRI CÉARD (*Maison à vendre*), EUGÈNE LE ROY (*le Moulin du Frau*, *les Gens d'Auberoque*) ; M. PERGAUD met une note particulière dans cette littérature avec ses histoires d'animaux (*De Goupil à Margot*, etc.).

Nous arrivons ainsi aux confins de la littérature régionaliste, de plus en plus abondante, où se remarquent les livres de HUGUES LAPAIRE (*l'Épervier*, *les Accapareurs*) pour le Berry, EMMANUEL DELBOUSQUET (*l'Écarteur*) pour le Languedoc, ANATOLE LE BRAZ (*le Pays des pardons*) et CHARLES LE GOFFIC (*le Crucifié de Kéraliès*) pour la Bretagne, JEAN AICARD (*Maurin des Maures*) pour le Midi.

— Le roman historique est représenté surtout par les œuvres de MM. Maindron (*Saint-Cendre*, XVIe siècle), Henri de Régnier (*le Bon plaisir*, XVIIIe siècle), Paul Adam (*la Force*, Révolution), Paul et Victor Margueritte (*Une Époque*, Guerre de 1870-71), Gustave Geffroy (*l'Apprentie*, Commune), Lucien Descaves (*la Colonne*). Notons aussi les romans préhistoriques des frères Rosny (*Vamireh*, *la Guerre du feu*).

— Les enfants ont arrêté l'attention de plusieurs romanciers; depuis M. France et Pierre Loti, nous avons eu *Caillou et Tili* de M. Pierre Mille, *Zette* et *Poum* de MM. Margueritte, *Petit Cœur* de Jean Viollis, les nombreux livres de M. Lichtenberger (depuis *Mon petit Trott*), *l'Élève Gille* d'André Lafon, l'âpre et triste *Poil de Carotte* de Jules Renard, et, pour les enfants du peuple, *la Maternelle* de Léon Frapié.

— Les femmes ont pensé que nul mieux qu'elles ne pouvait parler des âmes féminines et des passions de l'amour. Nombreuses sont nos romancières. Sans méconnaître les mérites des Daniel Lesueur, des Gérard d'Houville, des Gabrielle Réval, nous signalerons, pour sa pénétration psychologique, *la Maison du péché* de Mme Marcelle Tinayre.

— En dehors de toute catégorie, remarquable par sa complexité, l'abondance des idées sur tous sujets d'art et de littérature comme sur les questions de sociologie, est le *Jean-Christophe* (1905-1910) de M. Romain Rolland.

LE THÉATRE

Le théâtre jouit comme le roman d'une faveur extrême. Il ne s'embarrasse d'aucune règle ni d'aucune théorie. Chacun suit la pente de son talent : la règle unique est plaire au public.



M. Georges de Porto-Riche (1849) est le peintre de l'amour, de ses fièvres et de ses souffrances (*Amoureuse*, *le Vieil Homme*, — depuis 1890).

M. François de Curel (1852) a fait dans des pièces dramatiques et poétiques de fortes études d'individus ou de classes (*l'Envers d'une sainte*, *les Fossiles*, *le Repas du Lion*, *la nouvelle Idole*, etc., — depuis 1892).

M. Paul Hervieu (1857-1915) consacre son théâtre à montrer la cruelle rigueur des lois de notre société, qui sacrifie la femme à l'homme (*les Tenailles*, *la Loi de l'homme*) et viole même les lois naturelles (*la Course du Flambeau*).

M. Alfred Capus (1858) est un auteur indulgent, paradoxal et spirituel qui se tient « pour la partie sentimentale, dans la région tempérée des peines et des joies d'ici-bas » (depuis 1895, — *la Veine*, *Notre jeunesse*, etc.).

M. Henri Lavedan (1859) a, dans des pièces scabreuses, peint une société corrompue, puis est venu à un théâtre plus grave (*le Duel*, *Servir*).

M. Maurice Donnay (1857) est passé de la fantaisie à l'étude des milieux riches et de l'amour (*Amants*, *le Torrent*), puis, avec M. Lucien Descaves, il a abordé des questions sociales (*la Clairière*).

M. Brieux (1858) met en scène des cas d'un intérêt général, dénonçant des tares de notre organisme social, des habitudes funestes à la race et immorales : *Blanchette* (l'instruction populaire mal comprise), *la Robe rouge* (les magistrats), *les Remplaçantes* (les nourrices), etc. — (depuis 1892).

M. Émile Fabre (1870), s'est révélé au Théâtre-Libre avec *l'Argent*, froide satire de la famille cyniquement immorale, respectable en apparence, dont les membres luttent entre eux pour la question d'argent.

Il a fait une âpre critique des hommes politiques et des financiers dans *la Vie publique*, *les Ventres dorés*.

Le théâtre psychologique, à situations dramatiques émouvantes, est représenté surtout par les œuvres de MM. Henri Bataille (1872, — *Maman Colibri*, *Poliche*, etc.), Henri Bernstein (1873, — *le Détour*, *la Rafale*, *l'Assaut*, *le Secret*), Henri Kistemaeckers (1873, — *la Rivale*, *la Flambée*), Gabriel Trarieux (*l'Otage*, *l'Alibi*).

— A côté du théâtre psychologique ou social, la comédie légère, le vaudeville, sont cultivés par de nombreux auteurs, trop nombreux pour que nous ne nous bornions pas à citer les plus en renom : MM. Courteline (1861) avec ses charges de l'armée, de la magistrature, de la petite bourgeoisie (*les Gaîtés de l'Escadron*, *Un Client sérieux*, *Boubouroche*), — Tristan Bernard (*l'Anglais tel qu'on le parle*, *le Fardeau de la liberté*), — de Flers et de Caillavet, Georges Berr, Feydeau, Gavault.

Par contre, nous avons eu le théâtre brutal, et le théâtre de la peur (André de Lorde) qui donne aux spectateurs le malsain plaisir de l'épouvante.

Des poètes ont essayé de nous rendre le drame en vers : avec Coppée (*Pour la Couronne*, 1895) ce fut Catulle Mendès (1843-1909) (*la Reine Fiammette*, etc.) ; les deux grands succès furent *le Chemineau* de M. Richepin (1849) et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1868-1918) en 1897. M. Richepin (le poète réaliste des *Gueux*), mêlant le réalisme et l'idéalisme, a campé, au milieu des paysans, un type d'aventurier dont on oublie l'égoïsme sans scrupules pour son amour de la vie joyeusement libre. L'expression est remarquable par la souplesse du vers et la variété du ton.

Cyrano est une fantaisie idéaliste claire et toute française. C'est la résurrection d'un passé précieux, spirituel et brave; les scènes sont tour à tour amusantes et touchantes. L'expression est pailletée de mots d'esprit; la langue est d'une richesse éblouissante, le vers d'une aisance parfaite. (Autres pièces de Rostand : *les Romanesques*, *l'Aiglon*, *Chantecler*.)

Dans *les Bouffons* (1907) de M. ZAMACOÏS, le public a goûté des qualités analogues aux précédentes : l'idéalisme du fond, la grâce et l'aisance de la forme.

Il convient de noter la tentative de M. POTTECHER pour créer un théâtre populaire (*Liberté*, 1899), capable de travailler à l'éducation morale et artistique du peuple.

POÉSIE

Après la période tumultueuse du symbolisme, la poésie attire moins sur elle l'attention du public. Libérée de bien des contraintes, mais assagie, elle exprime avec souplesse les émotions, les sentiments des poètes. Nous citerons : M. FERNAND GREGH (1873), à l'inspiration sereine, au vers harmonieux et presque régulier (*la Maison de l'Enfance*, *la Beauté de vivre*, *Clartés humaines* — depuis 1894) ; — Mme DE NOAILLES, qui chante dans *Cœur innombrable* et *l'Ombre des jours* l'ardeur et la joie de vivre ; — CHARLES GUÉRIN (1873-1902) ; — MM. CAMILLE MAUCLAIR, ANDRÉ RIVOIRE ; — M. PAUL FORT (1872), à qui fut décerné par ses pairs le titre de « Prince des Poètes », adopta la forme de la prose rythmée, si voisine des vers, dans ses *Ballades françaises*. Des courants anciens se continuent dans l'œuvre de M. DE GUERNE (*les Siècles morts*), disciple de Leconte de Lisle, et dans celle d'AUGUSTE ANGELLIER (*A



Affiche théâtrale en 1900 (pour *Louise*, « roman musical »).
(D'après la composition de G. Rochegrosse.)

l'amie perdue, *Dans la lumière antique*), qui cherche à donner à ses sentiments et à ses pensées une valeur générale, humaine.

M. MAURICE BOUCHOR (1855) s'est fait une place à part en assignant à la poésie un rôle nouveau : il a voulu par elle élever le peuple, lui donner le goût du beau et lui insuffler de nobles sentiments.

Comme dans le roman, un mouvement régionaliste se dessine en poésie : citons pour la Bretagne LE BRAZ, LE MOUEL, LE GOFFIC, pour la Franche-Comté GRANDMOUGIN et le Limousin GABRIEL NIGOND.

HISTOIRE. PHILOSOPHIE. SCIENCE

Nombreux sont les ouvrages d'histoire, de philosophie, de science qui ont paru dans ces trente dernières années. N'appartiennent à la littérature que ceux qui, par les mérites de la forme ou leur intérêt général, ont dépassé le cercle des spécialistes, pour atteindre le public curieux des résultats auxquels aboutissent savants et penseurs.

— Depuis les solides études de M. SOREL (1842-1906; *l'Europe et la Révolution française*) et de M. LAVISSE (1842; *La jeunesse de Frédéric II*), ce dernier intéressant plus la littérature par son talent d'écrivain, nous avons a citer les noms de VANDAL et HOUSSAYE parmi les morts, FRÉDÉRIC MASSON parmi les vivants, tous trois historiens de Napoléon.

Des livres de MM. FUNCK-BRENTANO (*l'Affaire du Collier*, *le Drame des poisons*, *Mandrin*, etc.), ÉMILE GEBHARDT (*Au son des cloches*, *Autour d'une tiare*, etc.), LENOTRE (*Paris révolutionnaire*, *la Mort de Marie-Antoinette*), on peut dire que ce sont des romans historiques vrais.

La géographie nous offre *le Tableau de la France* de VIDAL DE LABLACHE.

— Savants et philosophes essaient de déterminer ce qu'on peut légitimement attendre de la science, les rapports qu'elle peut et doit avoir avec la morale, avec l'éducation, avec l'organisation sociale.

Les noms des auteurs et les titres des ouvrages sont caractéristiques. Le mathématicien POINCARÉ écrit *la Valeur de la science* (1905), — le chimiste BERTHELOT : *Science et morale*, *Science et éducation*, *Science et libre pensée* (1897-1905), — le naturaliste LE DANTEC : *Qu'est-ce que la science ? Science et conscience* (1908).

Chez les philosophes, mêmes préoccupations morales et sociales : M. BOUGLÉ écrit *la Démocratie devant la science* (1904), — M. BUISSON, *Religion morale et science* (1900), — M. BOUTROUX, *Science et religion dans la morale contemporaine* (1908), — M. LÉVY-BRUHL, *Morale et science des mœurs* (1903). M. LÉON BOURGEOIS s'est fait l'apôtre des idées de solidarité (*Solidarité*, 1896 ; *la Solidarité des nations*, 1910). M. BERGSON (1859) est un des philosophes contemporains dont les idées, largement répandues, sont le mieux servies par un grand talent d'écrivain.

VOYAGES ET SOUVENIRS

Les relations de voyages sont abondantes. Après celles de M. BOURGET nous avons eu celles de MM. BARRÈS (*Du sang, de la volupté, de la mort*, 1894 — Espagne), BAZIN (*A l'aventure, — Italie, Terre d'Espagne*, 1890 et 1895), PAUL ADAM (*Vues d'Amérique*, 1906), MAINDRON (*Dans l'Inde du Sud*, 1907-09). Citons aussi le poignant *A travers l'Afrique* (1900) du colonel BARATIER.

Les souvenirs et mémoires des âges précédents



paraissent. Après ceux de MARBOT (1891) sur le premier Empire, nous avons eu : *les Aventures de ma vie* (1896) de HENRI ROCHEFORT, — *Mes cahiers rouges* (1910, sur la Commune) de MAX VUILLAUME, — *les Souvenirs* de BERTHELOT sur 1848 (1906), — *les Souvenirs* de M. LAVISSE, — *le Paris assiégé* de M. CLARETIE.

Des souvenirs littéraires se trouvent dans les livres de Mmes OCTAVE FEUILLET (*Souvenirs*, 1896), JUDITH GAUTIER (*les Trois rangs du collier*, de 1902 à 1909), ALPHONSE DAUDET (*Souvenirs d'un groupe littéraire*).

ÉLOQUENCE

La discussion des idées générales, les luttes de principes, élevant les hommes au-dessus des débats d'intérêts particuliers, nous ont valu quelques véritables orateurs politiques : dans le parti socialiste JEAN JAURÈS (1859-1914), à gauche WALDECK-ROUSSEAU (1846-1904), à droite le comte DE MUN (1841-1916).

Le barreau a révélé plusieurs talents soit dans l'éloquence d'assises, plus dramatique (Mes DEMANGE, DECORI, LABORI), soit dans l'éloquence d'affaires, plus froide et précise (M. R. POINCARÉ).

M. GEORGES CLEMENCEAU, déjà estimé pour son vigoureux tempérament, s'est acquis au service de la défense nationale une gloire impérissable.

CRITIQUE

Depuis la disparition des Brunetière, des Faguet, des Lemaître, la critique n'a pas trouvé de circonstances favorables à son développement : le public a une hâte d'être renseigné sur les nouveautés, une soif de détails, qui nuisent aux études approfondies, au

moins dans les journaux. Les revues peuvent mieux servir au maintien de la tradition. Citons Remy de Gourmont, Charles Morice et M. R. Doumic parmi nos critiques les plus réputés. Remplaçant la critique, l'histoire littéraire, conduite avec les procédés d'investigation scientifique de l'histoire, a obtenu des résultats précieux. M. Lanson (1857) s'y est acquis l'autorité d'un chef.

CONCLUSION

Notre littérature, celle qui, par l'intérêt du fond et le soin de la forme, mérite de ne pas être confondue avec l'exploitation industrielle de la plume, ne fut jamais plus ample et plus variée. En l'absence de toute école, de théorie dominante et qui s'impose, dans les formes préférées des auteurs et du public, — le roman et la pièce de théâtre, — tous les courants se reconnaissent et se mêlent. Pourtant, lorsqu'on jette un regard d'ensemble sur cette littérature toute contemporaine et que dans la surabondance des œuvres on essaye de reconnaître quelque direction générale, on est frappé de l'importance qu'y ont prise les questions sociales : les écrivains, même certains poètes, ont voulu non plus réaliser dans la retraite des œuvres d'art sans préoccupation d'utilité sociale, mais dire leur pensée, servir les idées pour lesquelles ils ont pris parti. Savants et philosophes ne s'enferment plus dans leur laboratoire et leur cabinet de travail, mais ils prennent contact avec leurs concitoyens ; les écrivains, les romanciers surtout, font de larges emprunts à leur science et à leurs idées. Les littérateurs ne sont plus une élite distante ; ils parlent au peuple, veulent le connaître et le faire connaître, dire ses sentiments et travailler à son éducation.

La prodigieuse multiplication des revues et des jour-



naux qui font, avec une énorme consommation de contes quotidiens, concurrence au livre, a sans doute nui à l'œuvre de longue haleine, en déshabituant les lecteurs de l'effort d'attention soutenue et détournant les écrivains de la production lente et patiemment travaillée.

L'année 1914, par le déchaînement de la guerre mondiale qui ne saurait manquer d'avoir sa répercussion sur les lettres, sera sans doute une date dans l'histoire de la littérature comme dans celle de l'humanité. L'importance capitale des idées pour lesquelles se sont battues les nations civilisées, l'occasion tragique offerte aux observateurs de la nature humaine qui s'est révélée dans toute sa complexité, le travail des esprits et des cœurs, l'éducation de la jeunesse au milieu d'un cataclysme, autant d'éléments qui contribueront à l'élaboration de la littérature nouvelle.

Puissent nos écrivains contribuer à la grandeur future de notre Patrie!



INDEX ALPHABÉTIQUE

contenant les noms des auteurs étudiés ou cités, de personnages et de sociétés intéressant l'histoire de la littérature française, les titres d'œuvres anonymes ou collectives.

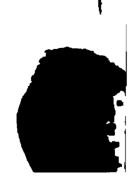


TABLE DES PRINCIPALES GRAVURES

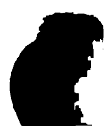


TABLE DES MATIÈRES

LE MOYEN AGE

LE XVIe SIÈCLE

LE XVIIe SIÈCLE

1° AVANT 1660.



LE XIXe SIÈCLE

ÉPOQUE PRÉROMANTIQUE

ÉPOQUE ROMANTIQUE

LE NATURALISME

LA FIN DU SIÈCLE

DU XIXe AU XXe SIÈCLE

1682-17. — CORBEIL Imprimerie CRÉTÉ.



